

BIBLIOTHECA

IBERO-AMERICANA

HANS HAUFE

Funktion und Wandel christlicher Themen in der mexikanischen Malerei des 20. Jahrhunderts



COLLOQUIUM VERLAG

BERLIN

Die mexikanische Revolution von 1910 war ein entscheidender Einschnitt in der lateinamerikanischen Geschichte. Aus ihr wurde der Muralismo geboren, die politisch und sozial engagierte Bewegung der Wandmalerei, der längst ein fester Platz in der kunsthistorischen Diskussion gebührt. Im deutschen Sprachraum jedoch mutet die knappe Rezeption der Literatur Mexikos gegenüber der Unkenntnis, dem von Vorurteilen und Fiktionen geprägten Bild von seiner Kunst bereits wie ein Erfolg an. Die Konfrontation mit der lateinamerikanischen Kunst, unerlässlich für ein realistisches Bild des „anderen“ Amerika, stellt sich als zwingende Aufgabe, als Bedingung eines künftigen Dialoges.

Aus detaillierter Kenntnis des Materials zeigt der Verfasser am Beispiel der Ikonographie der mexikanischen Malerei seit 1920, welche Spannungen im Ringen um Identität zwischen Tradition und Innovation wirksam werden. Übernahme und Umdeutung christlicher Topoi charakterisieren dabei eine Bewegung, die ihre Funktion in der Anklage,



BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Veröffentlichungen des Ibero-Amerikanischen Instituts

Preußischer Kulturbesitz

Herausgegeben von Wilhelm Stegmann

Band 25

BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

HANS HAUFÉ

Funktion und Wandel
christlicher Themen
in der
mexikanischen Malerei
des 20. Jahrhunderts

COLLOQUIUM VERLAG BERLIN 1978

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Haufe, Hans:

Funktion und Wandel christlicher Themen in
der mexikanischen Malerei des 20. [zwanzigsten]
Jahrhunderts. – Berlin: Colloquium Verlag,
1978.

(Bibliotheca Ibero-Americana; Bd. 25)

ISBN 3-7678-0449-2

©1978 Colloquium Verlag Otto H. Hess, Berlin

Satz: Gleißberg & Wittstock, Berlin

Druck: Color-Druck, Berlin

Schrift: Diatext Garamond

Printed in Germany

MEINEN ELTERN

Der Untertitel verweist auf den Muralismo, die sozial und politisch engagierte Bewegung der mexikanischen Wandmalerei. Dieses bedeutende Phänomen der Kunst des 20. Jahrhunderts wurde bisher von der genormten europäischen Kunstgeschichte kaum beachtet.

Werkkataloge und wissenschaftliche Monographien stehen ebenso aus wie ikonographische Analysen, wichtige Archive sind noch unbearbeitet. Wie kaum eine andere künstlerische Bewegung umstritten, Legenden und ideologischer Usurpierung ausgesetzt, harrt er einer umfassenden Bearbeitung.

Angesichts dieser dürftigen Quellenlage erscheint eine ikonographische Studie problematisch und gewagt. Der Autor ist bemüht, am Beispiel der Rezeption christlicher Themen und Motive einen ideologiekritischen Beitrag zum Dialog mit der mexikanischen Kunst zu leisten. Dazu wurde eine Methode gewählt, die ikonographische Analyse und ikonologische Deutung, Deduktion und Induktion kombiniert.

Die Auseinandersetzung mit Europa, signifikativ für die mexikanische Geschichte und Kultur, war bereits im 19. Jahrhundert ein konstituierendes Element des erwachenden Nationalbewußtseins, erreicht jedoch in der Revolution von 1910 eine produktive Phase. In der historischen Krise, im Ringen um die Zukunft, wird das Problem der Traditionen als existentielle Notwendigkeit erfahren. Das explosive Streben nach geistig-kultureller Emanzipation führte zu einer intensiven Konfrontation mit dem Katholizismus, einem Hauptproblem der lateinamerikanischen Geschichte, es erklärt die spezifische Wahl traditioneller Themen.

Die Ikonographie des Muralismo reflektiert die wesentlichen Tendenzen einer Zeit stürmischen sozialen, politischen und kulturellen Wandels. Ihre Wechselbeziehungen zur historischen, sozialen, politischen, philosophischen und psychologischen Problematik Mexikos bilden eine komplexe kommunikative Struktur, die als Koordinatensystem skizziert wird. Zusammenhänge, die den Text belasten mögen, jedoch Fehlinterpretationen vermeiden helfen.

Am Beispiel der Diskussion um Konquista und Mission werden Aspekte des Antiklerikalismus analysiert. Den Schwerpunkt bildet die Interpretation der Rückgriffe auf die christliche Ikonographie. Die Klassifizierung folgt dabei den traditionellen Themenkomplexen, analysiert die Adaptationen und Transformationen der christlichen Typologie, enthält darin aber bereits Ansätze kritischer Deutung. Neben der Wandmalerei, die als wesentlichster Bereich im Zentrum steht, werden andere Techniken ergänzend herangezogen. Die zeitliche Begrenzung bildet der Beginn des Muralismo um 1922, Beispiele der Gegenwart verweisen auf die Aktualität der Problematik. Im Vergleich der sich entwickelnden revolutionären Typologie mit der traditionellen werden Abhängigkeiten, Einflüsse, nationale Besonderheiten und Innovationen aufgezeigt, die einen Säkularisierungsprozeß belegen, in dem christliche Themen und Motive in einen radikal diesseitigen Zusammenhang gestellt werden und eine Umdeutung erfahren. Der Bereich der sakralen oder dezidiert christlichen Kunst wird dabei nur tangiert.

Der Verfasser ist sich bewußt, daß, wie in allen ikonographischen Studien, einige Modelle interessante Ideen verkörpern, qualitativ hingen weit auseinanderliegen. Ableitungen sollen die Beziehungen zur Tradition verfolgen. Sie müßten durch Detailstudien ergänzt werden, sind hier auf exemplarische ikonographische Entwicklungen konzentriert worden, deren Modellcharakter evident ist.

Ein Anhang mit Selbstzeugnissen dokumentiert wichtige Thesen. Die Ziffern neben dem Text verweisen auf Abbildungen. Die Dokumentation wurde aus einem sehr reichen Material ausgewählt. Um den Bildteil nicht unnötig aufzublähen, wird bei veröffentlichten Beispielen, vor allem aus dem europäischen Bereich, auf greifbare Publikationen verwiesen.

Vor der eigentlichen thematisch-inhaltlichen Untersuchung mußte eine umfassende Kenntnis der Objekte gewonnen werden. Das Erschließen und Aufarbeiten der Quellen erwies sich als weitaus problematischer als bei einem vergleichbaren europäischen Thema. Diese unerläßlichen Studien ermöglichten ein Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes 1973–74 in Mexiko und die Arbeitsmöglichkeiten des Ibero-Amerikanischen Institutes Berlin. Sehr herzlich möchte ich allen danken, die durch Hinweise, Interviews, Einblick in Ateliers und Archive und die Beschaffung von Bildmaterial meine Arbeit gefördert haben: den Mitarbeitern des Instituto de Investigaciones Estéticas der Universidad Nacional Autónoma de México, des Instituto Nacional de Bellas Artes und des Instituto Nacional de Antropo-

logia, Fotografen, Künstlern, der Familie Orozco, Frau Arenal de Siqueiros, Sammlern und Galeristen. Ohne diese Unterstützung wäre meine Mühe erfolglos geblieben.

Besonders bin ich Professor E. W. Palm und Professor P. A. Riedl für ermutigende Ratschläge und geduldige Förderung zu großem Dank verpflichtet.

Nicht zuletzt danke ich der Gesellschaft der Freunde der Universität Heidelberg, der Deutsch-Mexikanischen Gesellschaft und der Friedrich-Naumann-Stiftung für ihre Hilfe bei der Drucklegung dieses Buches.

Hans Haufe

KUNST AUF DER SUCHE NACH IDENTITÄT

I. DIE MEXIKANISCHE MALEREI DES 19. JAHRHUNDERTS

Die Kunst der Kolonialzeit war von Spanien und den durch Spanien vermittelten europäischen Einflüssen abhängig. Im Rahmen der bourbonischen Bestrebungen wurde in Mexiko bereits 1785 die Akademie von San Carlos gegründet. Das Studium folgte jedoch thematisch und methodisch europäischen Vorbildern.¹ Eine Wende bahnte sich nach der Unabhängigkeit erst allmählich an. 1824 wurde die Akademie von der jungen Republik wiedereröffnet. Die Tendenz der Liberalen, sie den neuen Bedingungen anzupassen, führte 1843 zu ihrer Reorganisation.²

Eine wichtige Innovation war die Entdeckung der mexikanischen Landschaft und Kultur. An ihr beteiligten sich, fasziniert von den Reichtümern dieses Landes, auch ausländische Künstler und Abenteurer wie Linati, Waldeck, Catherwood, Egerton, de Gros, Rugendas und Nebel.³ In der akademischen Malerei überwogen religiöse Themen, wobei unter dem Einfluß des Katalanen Pelegrín Clavé, dem Direktor der Akademie, die Tendenzen der Nazarener Eingang fanden, weniger Ingres'. Clavé, der zwischen 1811 und 1845 in Barcelona und Rom weilte, kopierte Tizian, Raffael und Guercino und hatte direkte Kontakte zu den Nazarenern.⁴

Historienbilder dieser Zeit, in denen der Klassizismus dominiert, offenbaren meist einen sentimental Zug. José Obregón wählte als erster eine indianische Legende als Bildthema: *Die Erfindung des Pulque*. Formal blieb er jedoch ebenso der von Clavé aus Europa importierten Tradition verpflichtet, wie Rodrigo Gutiérrez, der sich mit dem Ölbild *Der Senat von Tlaxcala* einem Thema der mexikanischen Geschichte zuwandte. Die Einführung der neuen Themen dokumentiert jedoch ein erwachendes Interesse für die nationale Geschichte. Juan Cordero, zu dessen Vorbildern vor allem Raffael zählt, schuf mehrere Wandbilder, u. a. für die Kuppel der Kirche Santa Teresa in Mexiko-Stadt, wo neben traditionellen christlichen Motiven Personifikationen der Astronomie,

Poesie und Musik erscheinen. 1874 entstand in der Escuela Nacional Preparatoria ein als zukunftsweisend gefeiertes Wandbild, eine auf den Lehren des Positivismus basierende Allegorie der Wissenschaft und Industrie.⁵ Mit Cordero zeichnete sich bereits eine Modifizierung des mexikanischen Klassizismus durch realistische Züge ab. Der europäische Einfluß bleibt jedoch weiterhin stark. José Salomé Pina, Clavés Nachfolger, hatte in Rom und Paris studiert. Mit Arbeiten wie *San Carlos Borromeo* (1854) bleibt er ebenfalls im Bannkreis des „raffaelesken Klassizismus“.⁶ Dieser Tendenz folgt auch Santiago Rebull, dessen Schüler Felipe S. Gutiérrez in seiner Porträtkunst einen neuen Grad der psychologischen Durchdringung erreicht, wobei Arbeiten wie *San Gerónimo* neben den durch Ribera und Zurbarán empfangenen Anregungen einen neuen Naturalismus offenbaren.

Der Italiener Landesio, überwältigt von der Atmosphäre und Weite mexikanischer Landschaften, bildete zahlreiche mexikanische Künstler aus, darunter José Maria Velasco, den späteren Lehrer Riveras, dessen Visionen des Tales von Mexiko internationale Anerkennung fanden. Von Puebla und Guadalajara abgesehen, war die Kunst der Akademie eine Kunst des Bürgertums der Hauptstadt. Parallel zu ihr entwickelte sich eine unakademische Malerei, thematisch den Bedürfnissen des Volkes dienend. Als Autoren dieser Landschaften, Motiv- und Altarbilder, Genreszenen und Porträts fungieren meist anonyme Künstler. Diese bisher kaum systematisch erforschte volkstümliche Kunst, die mit „naïf“ nur unvollkommen umschrieben ist, fand weite Verbreitung. An Vitalität können sich ihre wichtigsten Vertreter Agustín Arrieta, Hermenegildo Bustos und José Maria Estrada oft mit der offiziellen Kunst der Metropole messen.

Wurde während der langen Diktatur des Porfirio Díaz einerseits die akademische Malerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts gepflegt, vor allem bei der Behandlung religiöser Themen, so zeigt sich zum anderen eine Tendenz zu nationaler Selbstdarstellung, intensiverer Beschäftigung mit der eigenen Geschichte, etwa bei Félix Parra, einem Schüler Clavés und Rebulls, dessen Werke den Dialog mit dem Thema der Konquista markieren.⁷ Leandro Izaguirres Ölbild *Die Folterung Cuauhtémocs* (1892) dokumentiert, die Grenzen des Akademismus erreichend, das mit dem neuen geschichtlichen Bewußtsein erwachende Interesse für die einheimische Kultur.⁸ Vereinzelt erscheinen bereits Motive des mexikanischen Milieus.

Die Politik des Porfiriato förderte andererseits den kulturellen Einfluß Europas. Italienische und französische Architekten wurden mit offi-

ziellen Aufträgen bedacht, der Katalane Fabr s wurde an die Akademie berufen. In dieser Epoche wuchsen jedoch auch neue Kräfte heran. Um die Jahrhundertwende vereinte das Streben nach geistiger Emanzipation eine Gruppe Intellektueller, u. a. Antonio Caso, Amado Nervo, Rubén Dar o und Alfonso Reyes, um die Zeitschrift „Revista Moderna“, für die Julio Ruelas Illustrationen lieferte, subtile Zeichnungen eines Symbolismus, der weit über seine Zeit hinaus eine Antizipation des Surrealismus wurde.⁹ Eine andere Tendenz zur Erneuerung des geistigen Lebens sammelte sich im „Ateneo de la Juventud“. Die politische Karikatur wurde von der Opposition geschickt gegen die Diktatur eingesetzt, wobei europäische Vorbilder, etwa Daumier, zu ätzenden Persiflagen gesteigert wurden. Die militante Tradition dieser Zeichnungen vermittelte ihren gesellschaftskritischen, sozialen Impuls über Posada der revolutionären Kunst des 20. Jahrhunderts. Posada, in Umfang und Qualität seines Schaffens der genialste Enzyklopädist des mexikanischen Lebens, beeinflusste mit seinen in Millionenauflage verbreiteten Arbeiten eine ganze Generation.¹⁰

II. DER STELLENWERT DER WANDMALEREI

Obwohl sie mit ihrem ideologischen und moralischen Impetus wesentliche Impulse der Kunst des 19. Jahrhunderts übernahm und als Idee bereits früher entworfen wurde, ist die mexikanische Wandmalerei des 20. Jahrhunderts ein Produkt der Revolution.¹¹ Initiiert von Dr. Atl, gründeten junge Künstler kurz vor Ausbruch der Kämpfe das „Centro Art stico“, von der Regierung forderten sie die Überlassung großer Wandflächen für Monumentalmalerei. 1911 streikten die Studenten für eine radikale Reform des Lehrplanes. Viele von ihnen nahmen aktiv an der Revolution teil, ein Engagement, das ihre Empörung vertiefte, ihre Sensibilität sch rfte und den Kontakt zur politischen und sozialen Realität verstärkte. Ohne das Wissen um Ursachen, Bedeutung und Tragik dieser Jahre ist die spätere Entwicklung der mexikanischen Kunst kaum zu verstehen.¹² Die mexikanische Revolution machte den Konflikt mit den Traditionen offenkundig. Sie strebte eine Überwindung der historischen Verspätung, soziale Befreiung, vor allem Landreform an. Nach 1920 begann eine relativ friedliche Phase, Kulturmissionen sollten das Bewußtsein der ländlichen Massen entwickeln und ihre geistige Rückständigkeit überwinden. Aus Protest gegen die Akademie entstanden Freilichtschulen. Eine besondere Rolle kam jedoch der Wandmalerei

zu, die aus der Begegnung der Künstler mit der eigenen historischen Realität erwuchs. In ihr offenbart sich die Suche nach dem Wesen der Nation, eine komplexe Auseinandersetzung mit allen Traditionen, ein Ringen um Anschluß an die Moderne, ein vehementer Aufbruch zu universalen Tendenzen. Um 1922 begannen Roberto Montenegro, Fernando Leal, Jean Charlot, Diego Rivera, Ramón Alva de la Canal, Siqueiros, Orozco u. a. fast gleichzeitig zu arbeiten. Eine Künstlergewerkschaft wurde gegründet. Ihr Manifest forderte pathetisch, die Kunst zu sozialisieren, den bürgerlichen Individualismus zu zerstören und Monumentalkunst und Schönheit zu schaffen, die dem Kampf dienen.¹³ Zentrales Anliegen wurde die soziale Problematik. Zum Teil aus Europa zurückkehrend, assimilierten die Künstler stilistische Anregungen der Renaissance, des Manierismus, der Romantik, des Symbolismus und Expressionismus. Zunächst unter dem Eindruck der Ereignisse spontan beginnend, wird später auch theoretisch propagiert, die neuen Themen aus revolutionärer Sicht zu interpretieren. Orozco betont, daß sich hinter diesen Forderungen sehr verschiedene Vorstellungen verbargen, und kritisiert die ideologisch befrachteten Werke seiner Kollegen, das simple Propagieren subversiver Kunst. Sarkastisch verspottet er die proletarische Kunst als illustrativ und anekdotisch. Er widmet seine Kunst dem Kampf des Menschen gegen vielgestaltige Feinde, gegen Korruption, Gewalt, Lüge, Demagogie, dem prometheischen Aufstand für die wahre Bestimmung des Menschen und erkennt die Widersprüche der von der Bourgeoisie zu guten Preisen gekauften revolutionären Kunst, ihre Übertreibungen und Irrtümer.¹⁴ Seine Ikonographie ist am schöpferischsten.

Rivera ringt um eindringliche, überzeugende Formeln. Die revolutionäre Deutung der mexikanischen und Weltgeschichte fasziniert ihn ebenso wie die Paradiese der Zukunft, Schöpfungen, Geburt, Werden und Vergehen. Propagiert er bei sozialen Themen in epischer Breite eine ins mexikanische Ambiente verlegte sozialistische Revolution, so fungiert neben einer agitatorisch verkürzten Dialektik der Lobpreis auf das Leben, den Eros, den Kosmos. Siqueiros, der ungestüme Experimentator, ist weniger direkt propagandistisch, souveräner in seiner Ikonographie, ständig direkten politischen Aktionen verpflichtet, zu deren Gunsten er seine künstlerische Produktion reduziert.

Der Muralismo wirkte nicht durch Lehrpläne, sondern durch das persönliche Beispiel der Meister schulbildend, die zur Ausführung umfangreicher Zyklen Gehilfen anstellten. Manche Wandbilder wurden im Kollektiv geschaffen. Eine Theorie des Muralismo würde erst das sy-

stematische Studium der zahlreichen Artikel, Polemiken, Archive usw. ergeben. Seine internationale Wirkung, vor allem auf Lateinamerika und die USA, ist unbestritten.¹⁵ Seine Dynamik beruht darauf, daß immer wieder Gegenbewegungen die drohende akademische Erstarrung verhinderten. Die Vielfalt der Tendenzen förderte heftige Kontroversen. So wurde etwa Rivera von Siqueiros des opportunistischen Renegatentums bezichtigt, seinerseits klagte er Siqueiros an, ein Stalinist zu sein.¹⁶ Neben der unmittelbar engagierten Kunst beschrieben ab etwa 1925 Fernando Leal, Carlos Mérida, Roberto Montenegro, Rufino Tamayo u. a. eigene Wege. Jüngere Künstler modifizierten die großen Vorbilder und bereicherten die Ikonographie des Muralismo um neue Themen. Die Fülle der mit Chávez Morado, O'Gorman, González Camarena, Rodríguez Lozano und Orozco Romero erscheinenden Talente charakterisiert ein nicht mehr tendenziell ideologisch ausgerichtetes Streben nach Universalität. In der postrevolutionären Phase wird eine Spannung zwischen der Entdeckung der nationalen Realität, die das Interesse an der vorspanischen Kultur einschließt, und übergreifenden Ideen spürbar. Die Künstler wenden sich an Schulen, Universitäten, Krankenhäusern, Theatern und öffentlichen Gebäuden aller Art an die Massen, sie wollen aufklären, überzeugen, erziehen, auf ein höheres kulturelles Niveau führen, eine neue Humanität schaffen. Daraus erklärt sich der didaktische, oft moralisierende Zug des Muralismo. Die staatliche Intervention blieb begrenzt. Obwohl etwa Riveras Wandbilder heftige Angriffe auf die nationale Bourgeoisie enthalten und das baldige Ende des Kapitalismus verkünden, war es nicht zuletzt dank der liberalen Traditionen Mexikos möglich, in öffentlichen Aufträgen das politische System des Landes in Frage zu stellen. Während die revolutionäre Kunst der Sowjetunion unter Stalin reglementiert und liquidiert wurde, konnten die mexikanischen Künstler um eine monumentale und soziale Kunst und eine neue Ästhetik ringen, die offen blieb für neue Themen und utopische Tendenzen.¹⁷

Der kollektive Aufbruch in die gesellschaftliche Realität konfrontierte die Maler auf bisher ungeahnte Weise mit dem komplexen, weithin von ahistorischen, magisch-religiösen Vorstellungen geprägten Bewußtsein ihres Volkes. Das durch die Revolution geweckte soziale und politische Interesse führte konsequent zu einem intensiven Dialog mit der historischen Problematik, der kolonialen Vergangenheit und den christlichen Traditionen. Dadurch wurde der Muralismo zum Katalysator der Suche nach Identität.

I. KONQUISTA UND MISSION

Die neuere Geschichte Mexikos beginnt mit der Suche nach den Wurzeln der Nation, ihrer Gegenwart und Zukunft. Bei der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit kommt der Konquista eine Schlüsselrolle zu. Die Konfrontation mit Spanien war in einer komplizierten historischen Situation erfolgt. Dem Werk der Eroberer und Missionare war die politische Einigung durch die Katholischen Könige Ferdinand und Isabella vorausgegangen. Unter ihrer Herrschaft wurde die „spanische Anarchie ein Staat und der spanische Staat eine Kirche“. ¹⁸ Dieses Spanien war gegen Ende des 15. Jahrhunderts noch eine weithin mittelalterlich beeinflusste Nation, deren Katholizismus, geformt durch den Kreuzzugsgeist der Reconquista, eine „totalitäre staatliche Religion“ ¹⁹ war. Der tragische Versuch, bei der Schaffung eines Nationalstaates maurisch-islamisches und jüdisches Erbe zu eliminieren, steht den Bemühungen der Erasmianer, der Repräsentanten des offenen Spanien gegenüber, die die Toleranz, das friedliche Zusammenleben der drei Rassen und Kulturen verteidigten. ²⁰ Die Konquista, die Jacques Lafaye „das größte kollektive Abenteuer, das die Menschheit jemals erlebt hat“ nennt, hat das Antlitz der Welt entscheidend verändert. ²¹ Silvio Zavala und andere Historiker sehen in ihr eine Projektion des mittelalterlichen Geistes der Evangelisation und der Kreuzzüge auf Amerika. Die Eroberer fühlten sich als Kämpfer des christlichen Glaubens, zugleich sahen sie sich gezwungen, ihre Herrschaft in der Neuen Welt zu legitimieren, was zu Diskussionen darüber führte, ob die Indios mit Waffengewalt oder durch Mittel des Apostolates unterworfen werden sollten. Im Verlauf der Konquista werden die Gegensätze zwischen den Forderungen der militärischen und geistlichen Eroberung deutlich. Es kam zum Konflikt zwischen den sozialen Ideen des Christentums, nach denen die Indios menschlich behandelt und friedlich bekehrt werden sollten, und den an kolonialistischer Ausbeutung interessierten Konquistadoren. ²² Das Problem wird dadurch kompliziert, daß sich im politischen

Panorama zwischen staatlicher und kirchlicher Gewalt schwer unterscheiden ließ. Der Staat hatte durch das Patronat beträchtlichen Einfluß auf den Klerus. Dazu kommt, daß Spanien in ständig wachsender Zahl staatliche Funktionäre, jedoch weniger Missionare entsandte.

Der schicksalhafte Zusammenprall der beiden Kulturen wird im 20. Jahrhundert nicht mehr verdrängt oder idealisiert, sondern in vielfältiger Weise analysiert. An diesem Ringen um Identität beteiligen sich vor allem Dichter, Philosophen und Künstler. Das historische Interesse wird ein wichtiger Faktor ihrer Bemühungen. Umfang und Intensität der Auseinandersetzung mit der Konquista lassen erkennen, daß es sich um einen Konflikt handelt, dessen Aktualität mit Vehemenz zur künstlerischen Bewältigung drängt.²³ Octavio Paz sieht in der Situation des Volkes während der Konquista die Wurzel der verschlossenen und unsteten Art der Mexikaner.²⁴ Noch heute erregt diese Problematik Kontroversen, eine Bewußtseinslage, die Orozco definiert: „Die Eroberung Mexikos durch Hernán Cortés und seine Scharen war scheinbar erst gestern.“²⁵ Vor dem Hintergrund der bereits im 19. Jahrhundert begonnenen Diskussion über den Katholizismus ist eine Fülle von Wandbildern der Deutung und Wertung der Funktion des Priesters während der Mission gewidmet. Zwischen den Extremen der völligen Ablehnung und totalen Bejahung strebt eine Gruppe von Arbeiten eine in Zustimmung und Widerspruch nuancierte und gerechte Beurteilung an. Gleich zu Beginn des Muralismo stehen sich 1922 in der Escuela Nacional Preparatoria zwei Beispiele gegensätzlicher Auffassungen gegenüber: in Jean Charlots Fresko *Die Eroberung von Tenochtitlán* erscheint die Konquista als mörderische Gewalttat und Versklavung durch eine überlegene militärische Macht, während Ramón Alva de la Canal für sein Wandbild *Landung des Kreuzes* eine friedliche Szene wählt, eine Allegorie über die Ankunft der Spanier und den Beginn der Konquista und Mission.²⁶ Diese Werke relativiert Orozco am gleichen Ort durch drei Szenen mit Missionsmönchen, bereits entwickelte ikonographische

- 1 Modelle einer kritischen Haltung: ein Mönch verteilt Almosen und lindert die Schmerzen Verkrüppelter, ein anderer tröstet einen schwächlichen Indio, der diese Geste kraftlos erwidert, durch eine Umarmung. Im
- 2 Treppenabsatz wird dieses Motiv umgedeutet: ein ausgemergelter Indio läßt gegenüber der erdrückenden Umarmung eines stämmigen Mönchs ermattet die Arme sinken. Orozco wählt eine Aktion, die vordergründig kaum eine Negation der Mission ausdrückt. So sieht Justino Fernández in diesen Franziskanern Symbole der christlichen Liebe, engelhafte Apostel, Boten der christlichen Kultur.²⁷ Die prononcierte

Geste signalisiert jedoch die Abhängigkeit von der Milde der Sieger, das Machtverhältnis der Mission. Ihre Ambivalenz wird durch das Motiv der mit einem Kreuz ringenden Schlange akzentuiert und kritisch gebrochen, einem Symbol des Konfliktes zwischen beiden Kulturen und Religionen. Der Gegensatz zwischen ausgezehrten Indios und kräftigen Mönchen steigert sich dadurch zu einer Absage an die christliche Caritas.²⁸ Orozco wählt den allgemeinen Typus des Franziskaners, eines Ordens, der vor allem im 16. Jahrhundert die Hauptlast der amerikanischen Mission trug.²⁹

Diese Bildlösung wirkte stimulierend. Nach den unter unmittelbarem Einfluß der Revolution geschaffenen Fresken mit politisch-sozialer Problematik in der Escuela Nacional Preparatoria und im Erziehungsministerium setzt sich Rivera systematisch mit der Konquista auseinander. Im Zyklus des Cortés-Palastes von Cuernavaca (1929–30) werden Franziskaner in die Anklage kolonialer Ausbeutung einbezogen. Einige treiben Indios zum Bau kirchlicher Gebäude an, andere, als habgierige Raffer satirisch überzeichnet, nehmen selbst Tribute entgegen oder assistieren darin den Konquistadoren. Eine gräßliche Ketzerverbrennung setzt Rivera als repräsentativen Ausdruck der auf einer Tribüne versammelten weltlichen und geistlichen Vertreter der Kolonialgesellschaft indianischen Menschenopfern gegenüber. Neben diesen Praktiken der Eroberer bleiben die als Gegensatz zur herrschenden Gewalt einbezogenen lehrenden und taufenden Missionare Nebenerscheinungen. Diese in der Komposition propagandistisch eingesetzte Relation wiederholen Szenen der Sockelzone: Motolinía, der Lehrer der Indios, und Las Casas³⁰, der mit energischer Gebärde eine Gruppe von Spaniern zurückweist, erscheinen wohl als Beschützer der Eingeborenen, doch wird das Wirken dieser positiven Gestalten durch größere Nachbarszenen negativer Teilnahme des Klerus an der Konquista optisch relativiert, so zerstören Eroberer unter Anleitung eines Bischofs aztekische Handschriften und Kultbilder. Bei einigen Kampfszenen klingen Vorbilder der Renaissance an, etwa Uccellos Reiterschlacht in den Uffizien. Eine andere Quelle der Inspiration waren die unmittelbar nach und während der Konquista entstandenen, von indianischen Künstlern illustrierten altmexikanischen Handschriften. Manche Motive lassen sich auf konkrete Modelle zurückführen, andere wurden umgeformt. Abgaben entrichtende Indios erscheinen in Blatt 48 des Lienzo de Tlaxcala, in Illustration 100 des Buches XII des Codex Florentinus, taufende Mönche und Kampfszenen im Codex Vaticanus 3738.³¹ Der bewußte Rückgriff auf diese historischen Dokumente verleiht den

5

3

4

6

3

7

8

13

Formeln der Anklage einen Zug von Authentizität. Insgesamt überwiegt in diesem Zyklus eine negative Sicht der Kirche als staatliches Organ. Der Betrachter soll gegen einen für die Zerstörung der präkolumbischen Kultur verantwortlichen Klerus Abscheu empfinden. Finanziert wurde das Werk durch den Botschafter der USA Dwight Morrow, der enge Beziehungen zu Calles unterhielt.³²

- Im monumentalen Wandbild im Treppenhaus des Nationalpalastes (1929–35), einer von der präkolumbischen Epoche bis zur Gegenwart und utopischen Entwürfen reichenden Enzyklopädie der mexikanischen Geschichte, knüpft Rivera thematisch und motivisch an diesen Zyklus an. Er zitiert verwandte Kampfszenen und taufende, sich reichlich entlohnen lassende Mönche. Las Casas, der zur Verteidigung der Indios Cortés beschwörend ein Kreuz entgegenhält, bildet kompositionell einen Gegensatz. Diese aus Codices entwickelten Modelle werden durch eine Gruppe von Beschützern der Indios ergänzt, die aus Pedro de Gante, Sahagún und Vasco de Quiroga besteht, Priestern, denen Rivera Attribute ihrer kolonisatorischen Tätigkeit zuordnet: Feder, Dokumente und Maiskolben. Eine Prozessionsgruppe, die Klerus, Kolonialbeamte und Büsser unter einem Baldachin vereint und eine ausführlich geschilderte Bücher- und Ketzerverbrennung personifizieren die abgelehnte konsolidierte Kolonialkirche. Neben die finsternen Inquisitoren wird Zumárraga gerückt. Der erste Bischof Mexikos wollte das Land durch Bildung und Verbreitung des Evangeliums gewinnen, ließ in Mexiko Schriften der erasmianischen Reform drucken und gründete 1536 das Imperial Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, in dem Missionare aztekischen Adelssöhnen klassische Sprachen, Spanisch, Rhetorik, Philosophie und Theologie lehrten. Er wandte sich einerseits gegen das Encomienda-System und die Eroberer, ließ aber gleichzeitig indianische Schriften zerstören. Riveras aggressive Formel wird dieser widersprüchlichen Gestalt nicht gerecht. Vor allem die veristisch geschilderte Inquisitionsszene verrät eine antiklerikale Tendenz, die sich in Riveras
- 9
- 10
- 11
- Wandbild *Sonntagsträumerei in der Alameda* (1947–48) eskaliert: die Schrecken der Inquisition werden zu einer an Gräßlichkeit kaum überbietbaren Ketzerverbrennung gesteigert, deren Opfer und Henker mit Zumárraga, der neben den mit blutbefleckten Händen betenden Cortés postiert wird, die spanische Kirche verkörpern. In der Absicht, die moralische Verworfenheit der Inquisition und die Grausamkeit der Eroberer als Wesenszüge der Konquista zu stilisieren, gerinnt die Kritik zu einer von ideologisch begründetem Haß getriebenen historischen Abrechnung. Der Inquisition, der Picón-Salas „Plumpheit, absoluten

Mangel an Sensibilität und Verständnis“³³ attestiert, wird mit gleicher Münze heimgezahlt. Riveras Position verhärtet sich später noch. Im Wandbild *Die Landung in Veracruz* (1951) im Umgang des oberen Stockwerkes des Nationalpalastes greift er die Mission besonders heftig an. Cortés wird als bössartiger, syphilitischer Zwerg karikiert.³⁴ Die Konquistadoren versklaven und quälen die Indios. Der Klerus assistiert den Eroberern, legitimiert Zwangsarbeit und Terror. Diese betont negative, schematisierende Charakterisierung verkündet einen exaltierten Antiklerikalismus. Sieht Lafaye Riveras Zyklen von der „schwarzen Legende“ der Konquista bestimmt, so dürfte das vor allem für dieses Werk zutreffen.³⁵ Den einzigen positiven Akzent bilden die von den Spaniern eingeführten Haustiere. Anders als Rivera, der neben dem typisierten Missionsmönch auch konkrete historische Gestalten des Klerus in einem allegorischen Kontext während einer für sie typischen Aktion vorstellt, bevorzugt Orozco eine symbolische Lösung, den Typus des anonymen Missionars. In der ehemaligen Kapelle des Hospicio Cabañas von Guadalajara widmet er 1938–39 sein Hauptwerk einer genialen Vision der mexikanischen Geschichte. Der Grausamkeit der aztekischen Menschenopfer stellt er nicht die Inquisition, sondern die zweideutige Barmherzigkeit christlicher Missionare gegenüber: zwei in ihrer Haltung identische Mönche beten neben Opfern der Konquista. Ihre Geste hilflosen Mitgeföhls, eine wohl auf El Greco zurückgehende traditionelle Formel für spanische Frömmigkeit, wirkt neben den Getöteten verfremdet, eine subtile Anklage unterlassener Hilfeleistung. Diese Intention bestätigt der Kontext des Zyklus. Orozco lehnt souverän jede auf rassistischen, nationalistischen oder ideologischen Prämissen basierende Interpretation der mexikanischen Geschichte ab und weist Riveras Indigenismus zurück.³⁶ Er entflammt nicht in heiligem Zorn über die Konquista, sondern erfaßt ihre Ambivalenz, indem er das christliche Mitleid der Mönche gegenüber den überlebenden und getöteten Indios als wirkungslos entlarvt.

Im Dartmouth College hatte Orozco bereits ein, ebenfalls in Codices wie dem Lienzo de Tlaxcala (Blätter fünf und acht) und dem Codex Vaticanus vorgebildetes, ikonographisches Modell der christlichen Mitschuld an der Eroberung entwickelt: ein neben Cortés postierter Missionar hält sich angesichts der ihn umgebenden Greuel mit geschlossenen Augen an einem überdimensionalen Kreuz fest. Orozcos Kritik zielt damit nicht auf totale Ablehnung des Klerus, sondern auf dessen Verstrickung mit der spanischen Macht. Diese Priester personifizieren die Widersprüche eines komplizierten historischen Prozesses.³⁷

- An der Konquistadiskussion nehmen die meisten mexikanischen Künstler teil. Siqueiros konzentriert sich auf symbolische Deutungen, die den indianischen Widerstand glorifizieren, Tamayo reduziert das
- 304 Thema auf allgemeine Chiffren für den historischen Konflikt. O’Gorman modifiziert Vorbilder seiner älteren Kollegen. In seinem Wand-
- 17 bild über die Geschichte Michoacáns in der Bibliothek „Gertrudis Bocanegra“ (1941)³⁸ in Pátzcuaro (Michoacán) unterscheidet er zwischen drei Klerikertypen: die Karikatur eines dicken Priesters marschiert inmitten der mordlustigen Horde des Eroberers Nuño de Guzmán, der in einer anderen Szene die Folterung des letzten Königs der Tarasken dirigiert, an der auch ein maskierter Inquisitor teilnimmt, ein weiterer Mönch zählt zur Gruppe der Abgaben empfangenden Spanier. Hier ist zu fragen, ob O’Gormans verkürzende Darstellung, die den Fanatismus der Spanier geißeln will, die historische Wahrheit nicht verdunkelt: die Inquisition sollte weniger die neubekehrten Indianer als die übrigen Christen überwachen.³⁹ Neben den klerikalen Verbündeten der Eroberer fungieren die Franziskaner Fray Juan de San Miguel und Fray Juan
- 18 Bautista Mora als Missionare, die hungrige und kranke Indios speisen, belehren und taufen. Daneben knien zwei Konquistadoren, die Verursacher ihres Elends. Durch die wirksame Konfrontation der Opfer mit ihren Henkern erhält auch hier die christliche, die Schmerzen lindernde, nicht aber verhindernde Mildtätigkeit einen bitteren, Gerechtigkeit fordernden Akzent. Mit ungeteilter Sympathie zeichnet der Künstler hingegen den überragenden Humanisten Vasco de Quiroga, der als erster Bischof von Michoacán im 16. Jahrhundert nach Thomas Morus’ „Utopia“ die Stadt Pátzcuaro und mehrere Mustersiedlungen gründete und für die Tarasken ein beispielhaftes Sozial- und Wirtschaftssystem schuf.⁴⁰ Um Vasco de Quiroga gruppiert er dessen geistige Väter, Thomas Morus und eine Gruppe von Propheten und Kirchenvätern.⁴¹ Als Vorlage für das Quiroga-Bildnis diente ein anonymes Ölbild von 1737, das sich in dem von Vasco de Quiroga gegründeten Ort Santa Fe bei Mexiko-Stadt befindet, einer Exklave der Diözese Michoacán, dessen Hospital die Lehren Morus’ verbreiten sollte.⁴²
- 21 O’Gormans berühmtes Mosaik an der Bibliothek der Nationaluniversität in Mexiko-Stadt (1949–51) ist eine Enzyklopädie des Konfliktes zwischen noch mittelalterlich-spanischer und bereits von der Renaissance erreichter Kultur, zwischen globalen imperialen und kirchlichen Machtansprüchen und der humanistischen Kultur des Dialoges zwischen den Völkern. Die Südseite ist der kolonialen Welt gewidmet, sie vereinigt Symbole der wissenschaftlichen, politischen, religiösen und

kulturellen Kräfte der Konquista zu einer plastischen Formation der Zerstörung, Erneuerung und kulturellen Transformation, von denen die Geschichte der Kolonialzeit geprägt wurde. O'Gorman deutet die Widersprüche der Konquista und ihrer Folgen mit klar ablesbaren Zeichen: das kopernikanische und das ptolomäische Weltbild, Eroberung mit Gewalt und Gesetze zum Schutz der Indios, die Symbiose christlicher Elemente mit Symbolen indianischer Religionen und Kulturen. Außer einer Szene mit der von einem Bischof geleiteten Verbrennung indianischer Handschriften hat das Werk keinen antiklerikalen Akzent. Anregungen durch Codices fanden vielfältige Verwendung.

In einem Wandbild von 1945 sucht Chávez Morado den spezifischen Konflikt der Mission ebenfalls in einer Allegorie zu erfassen. Er zitiert in der zweiteiligen Arbeit mit dem Franziskaner Fray Margil de Jesús, dessen Missionstätigkeit das weite Gebiet zwischen dem Norden Mexikos und Mittelamerika umfaßte, und einer Folterszene die von Rivera stammende, auf Wirkung berechnete Formel. Die Inquisition prangert der Künstler auch in seinem Wandbild im Treppenhaus der Alhóndiga de Granaditas in Guanajuato an (1955). Anders als Rivera, stellt er hier den maskierten, Bücher verbrennenden Inquisitoren eine gewichtige Szene mit Las Casas stärker als Antithese gegenüber: der Dominikaner stürmt energisch gegen Cortés und einen mit diesem verbündeten Mönch an, sein Protest gegen die gepanzerten, hinter Machtsymbolen verschanzten Eroberer scheint vergeblich, sein Einsatz für die Versklavten, seine Berufung auf die unter seiner Mitwirkung 1542 von Karl V. zum Schutz der Indios erlassenen „Neuen Gesetze“ prallen gegen drohende Kanonenrohre. Die moralische Integrität Las Casas' bleibt der nackten Gewalt unterlegen. Chávez Morado schuf damit eine prägnante Formel für den Ausgang des Konfliktes, den Sieg der Konquistadoren und ihrer geistlichen Verbündeten über die Kräfte des Ausgleichs und der Versöhnung.

Nach diesem Modell werden meist in größeren Werken „gute Missionare“ als humane Opposition den Eroberern und den mit ihnen liierten Klerikern entgegengestellt, wobei ihnen kaum eine dominierende Rolle zukommt. Orientieren sich Künstler der mittleren Generation ikonographisch an Orozco und Rivera, so läßt die militante Schärfe der antiklerikalen Tendenzen bei ihnen merklich nach. Riveras Konquistakritik ist weitgehend monokausal. Seine Befangenheit drängt zu einer verminderten Anerkennung der positiven Leistungen der Kolonisation und Mission. Geschickt sucht er die geistliche Funktion der Mönche, die er, seiner antichristlichen Prägung entsprechend,⁴³ als ideelle

- Unterstützung der Konquistadoren vorstellt, von ihrer kulturellen zu trennen, die auch er anzuerkennen gezwungen ist. Dieser Kunstgriff modifiziert seine radikale Polemik in den Zyklen des Cortés-Palastes und des Nationalpalastes. Bei Rivera überwiegt die Ablehnung der Mission, indem er auf die im Endergebnis negative Rolle der Kolonialkirche verweist. Männern wie Vasco de Quiroga, die sich nicht in sein Gesamtkonzept der visuellen Objektivierung der Klassenkämpfe und einer daraus resultierenden linearen Geschichtstheorie zwingen lassen, widmet er kein besonderes Interesse, etwa als eigenes Bildthema.⁴⁴ Er lehnt Cortés und Malinche, wie sie Orozco bereits 1926 als Ursprung des modernen Mexiko in einem Wandbild der Escuela Nacional Preparatoria definiert hat, entschieden ab. Seinen Indigenismus zeichnet Haß auf Spanier und Klerus. Nationalistische Tendenzen und antiklerikale Propaganda prägen viele seiner größeren Arbeiten. Damit leugnet er eine Tradition, die „ein Bündel von Gesten, Haltungen, Tendenzen ist, in dem man das Spanische vom Indianischen nur schwer unterscheiden kann“.⁴⁵ Unsachliche Kritik an Rivera kommt aus dem „hispanistischen“ Lager. So entspricht etwa José Tudelas Vorwurf des politischen Sektierertums und Mangels an historischem Sinn, verbunden mit dem uneingeschränkten Lob Spaniens, der extremen Gegenposition.⁴⁶ Rivera argumentiert von der ideologischen Position des Marxismus und historischen Materialismus aus. Er will die Schrecken der Konquista demonstrieren und über diese Kritik antikolonialistische und antiimperialistische Impulse wecken. Seine Konquistarezeption hat einen aktuellen Akzent. Gleichzeitig verherrlicht er das vorkolumbische Mexiko als vorwiegend friedliches Idyll und behandelt die Rolle der Menschenopfer und des Krieges in der indianischen Geschichte als Randscheinungen. Diese schematisierende Vereinfachung führt zu dogmatischen Formeln. Anders als Orozco, der für Niederlage, Tröstung und
- 30 Tod der Indios eine wahrhaft dramatische Ikonographie entwickelt, ein Instrumentarium zur Erhellung der historischen Tragödie, will Rivera heldenmütigen indianischen Widerstand preisen und koloniale Vergewaltigung anklagen.
- Die Negation der folgenschweren Begegnung mit Spanien erstreckt sich kaum auf das Gesamtwerk eines Künstlers. Zeitliche und thematische Differenzierungen sind möglich. Moreno Capdevila etwa stellt in seiner apokalyptischen Vision vom Ende des Aztekenreiches, dem
- 22 Wandbild *Die Zerstörung von Tenochtitlán* (1964) im Museum der Stadt Mexiko, einen Mönch mit verhülltem Antlitz an die Seite der Tod und Verderben bringenden Eroberer. Dieser Vorwurf der Kooperation, der

Duldung des Verbrechens, der Mitschuld wird immer wieder gegen die Missionare erhoben. Er bildet einen verbreiteten Typus.⁴⁷ Die meisten Werke, die sich mit Konquista und Mission auseinandersetzen, enthalten latent antiklerikale Tendenzen. Einhellig ist die Ablehnung der Inquisition als Instrument der geistlichen Eroberung, ein Thema, das durch seine direkte propagandistische Wirkung für Orozco uninteressant war.

In den vielfältig nuancierten kritischen Stellungnahmen zur Mission manifestieren sich die durch die revolutionäre Transformation der liberalen Ideologie bedingten Innovationen. Sie sind ein Ausdruck der während der Revolution verstärkt durchbrechenden Bemühungen um ein erneuertes nationales Selbstbewußtsein. Den Versuch, die Konfrontation mit Spanien als widersprüchlichen Prozeß zu deuten, unternehmen vor allem Künstler der mittleren Generation. Diese Methode ist ikonographisch kompliziert. Obwohl sie der historischen Realität am nächsten kommt, wird sie verkürzt, da die Komplexität der politischen, sozialen und kulturellen Phänomene mit dem Medium der um aufklärerisch wirksame Eindeutigkeit bemühten Wandmalerei schwer zu erfassen ist. Orozco, der die Mission im tragischen Konflikt mit der staatlichen Macht sieht, ist das Vorbild dieser Gruppe. Die meisten Künstler haben aus ihrer Kenntnis der mexikanischen Geschichte heraus keine Bedenken, die kulturellen Leistungen der Missionare zu würdigen. Ist Rivera dazu nur ungern und in Verbindung mit anklagenden Szenen bereit, so dominiert etwa in Chávez Morados und O'Gormans Mosaik *Allegorie zur Geschichte Mexikos* (1953) am Verkehrsministerium 23 der für die Begegnung mit der europäischen Kultur entscheidende Beitrag der Mönche. Rivera verherrlicht in seinem Wandbild im Hospital de la Raza (1953–54) noch allein die präkolumbische Medizin und die medizinischen Erfolge des modernen Mexiko. Später bahnt sich darin eine nüchternere Beurteilung an. Ungeteilte Anerkennung der medizinischen Leistung der Missionare zollt Chávez Morado in seinem Relief über die Entwicklung und Zukunft der medizinischen Wissenschaft in Mexiko (1959) im Centro Médico. Das Entstehen solcher Werke fällt politisch mit dem Nachlassen antiklerikaler Tendenzen zusammen. Der Typus des für die Indios eintretenden Missionars wird in mehreren Variationen zitiert. González Camarena wählt in seinem Wandbild *Ehrung für Belisario Domínguez* (1960) die Gestalt eines Franziskaners, 218 der schützend seine Arme ausbreitet. Dieser symbolischen Figur christlichen Engagements gegenüber läßt er die Insignien bischöflicher und imperialer Macht durch die triumphierenden liberalen Kräfte zer-

schmettern, eine Differenzierung, die weit von einem exaltierten Antiklerikalismus entfernt ist.

- Parallel zu den kritischen, auf größere historische Zusammenhänge bezogenen Wandbildern werden kleinere Werke exemplarischen Missionaren gewidmet. Oft werden diese an Orten ihres Wirkens geehrt. Alfredo Zalce schuf 1950 in Uruapan (Michoacán) ein Wandbild über die Gründung eines der ersten Krankenhäuser Mexikos durch Fray Juan de San Miguel.⁴⁸ Carlos Jurado verherrlicht 1957 in San Cristóbal de las Casas den ersten Bischof von Chiapas, Fray Bartolomé de las Casas. Es ist durchaus kein Widerspruch, wenn Künstler, die dem Katholizismus sonst kritisch gegenüberstehen, bedeutende christliche Persönlichkeiten als Wegbereiter der mexikanischen Nationalkultur würdigen. Eine besondere Rolle spielt dabei die Ikonographie der geistlichen Dichterin Sor Juana Inés de la Cruz, wobei sich die Künstler auf ältere Vorlagen, u. a. ein Bildnis Miguel Cabreras stützen.⁴⁹ Die Dichterin symbolisiert in Montenegros *Friedensengel* (1924) und Anguianos Ölbild *Schöpfung* (1972) neben indianischen Motiven die kreativen Möglichkeiten der Kolonialkultur. In Riveras *Sonntagsträumerei in der Alameda* (1947–48) mildert ihr Bildnis die militant antiklerikale Stoßrichtung. Diese Arbeiten manifestieren eine Analyse der positiven Seiten der Mission, deren Funktionen Martín Quirarte skizziert: „Erziehen, zivilisieren, ethnologische, linguistische und historische Studien, all das diente einer höheren Aufgabe: der Evangelisation.“⁵⁰

Die konservativen „Hispanisten“ sehen den Ursprung Mexikos allein oder vorrangig in der spanischen Kultur und im Katholizismus. Sie betonen, Mexiko verdanke Spanien die Religion, Humanität, den Anschluß an die westliche Zivilisation, neue Systeme des Ackerbaus, der Viehzucht, der Schifffahrt, den Fortschritt schlechthin, sie negieren die Greuel der Konquista, das Verstoßen der präkolumbischen Völker in Knechtschaft, die Zerstörung ihrer Kultur, betonen jedoch die Menschenopfer des vorspanischen Mexiko.⁵¹ Eine Kritik am Klerus, den Missionsmethoden und der Inquisition ist für sie tabu. Arbeiten dieser extremen Tendenz bleiben nahezu auf den sakralen Bereich beschränkt. Erwähnt seien Carrasco Espinosas Wandbilder in der Kirche der Hl. Familie in Mexiko-Stadt (1947).⁵² Diese undifferenzierte Anerkennung der Mission als kolonisatorische Wohltat markiert den größten Gegensatz zur Kunst Riveras. Außerhalb des kirchlichen Raumes zählt Desiderio Hernández Xochitiotzins Wandbild *Geschichte des tlaxcaltekischen Volkes* (1957–58) zu dieser Gruppe. Der Künstler ist als Indigenist auf seine indianische Abstammung stolz, bejaht jedoch

gleichzeitig die Konquista als leidvolles, historisch notwendiges Ereignis, da sie mit der Christianisation verbunden war und viele Völker vom Druck der Azteken befreite. Kaum ein anderer Künstler hat als Thema die entscheidende Hilfe gewählt, die den Spaniern von den Tlaxcalteken zuteil wurde.⁵³ Die aztekische Domination bleibt von Kritik ausgespart.

Eine kleine Gruppe propagiert die Überwindung der Gegensätze zwischen Siegern und Besiegten. Federico Cantús Wandbild *Bernardino de Sahagún lauscht den Tlamatinime* (1959–60) in einer Kapelle der ehemaligen Kirche San Diego in Mexiko-Stadt⁵⁴ schildert die Begegnung der Franziskaner Mendieta, Olmos und Sahagún mit aztekischen Gelehrten, ein Beispiel der friedlichen Koexistenz, des Dialoges im Geist des Erasmus. Einen verwandten Gedanken enthält Chávez Morados Mosaik *Die Rückkehr des Quetzalcóatl* (1952) in der Universitätsstadt: auf einer Schlangenbahre, dem Symbol des Gottes Quetzalcóatl, gewinnen die Völker der Welt, Inder, Ägypter, Semiten, Chinesen und Araber eine lichte Zukunft, neben einem Indianer wird als Vertreter Europas auch ein Mönch in diese Gemeinschaft integriert. Im Hintergrund bleiben die nutzlos gewordenen Waffen der Vergangenheit zurück, eine zukunftsweisende Deutung, Sinnbild der Utopie von Amerika, eines Kontinentes, dessen historische Bestimmung nach der Hoffnung seiner aktivsten Denker darin besteht, verschiedene Menschen, Völker und Kulturen im Schoß einer freien, zukünftigen, versöhnenden Gemeinschaft zu vereinigen.⁵⁵ Diese Neuinterpretation einer indianischen Legende ist die sichtbare Beschwörung der Wiederkehr eines Heros und Gottes, dessen Eingriff in die Geschichte das goldene Zeitalter einer universalen kulturellen Erneuerung bewirkt. Für diese Werke spricht, daß sie eine humane Welt antizipieren, in der diese Utopie realisiert ist.

25

II. DIE HELDEN DER UNABHÄNGIGKEIT

Der Triumph der Gegenreformation zerstörte in Spanien die Hoffnungen der Reformer. Dem permanenten Kreuzzug, der nach innen und außen geführt wurde, fielen die Humanisten und Erasmianer zum Opfer. Die Experimente der Männer der „dritten Kraft“⁵⁶ wurden auch in Mexiko gestoppt, Sahagúns Geschichtswerk, von Philipp II. verboten, blieb bis ins 20. Jahrhundert ungedruckt. In Mexiko siegte nicht Las Casas' Idee des Menschen, sondern die seiner Gegner. Franziskaner, Dominikaner und Jesuiten rivalisierten um Einfluß und Macht, wo-

durch die Eingeborenen dem Zugriff der Eroberer ausgeliefert wurden. Nach neueren Berechnungen lebten zu Beginn der Konquista etwa 25 Millionen Indios in Mexiko, 1595 waren es nur noch knapp 1,5 Millionen.⁵⁷ In den 1680 erlassenen Gesetzen sieht Silvio Zavala eine Legalisierung des Krieges als „Instrument der politischen und religiösen Herrschaft der Spanier in der Neuen Welt“.⁵⁸ Das spanische System war darauf ausgerichtet, die Kolonien ökonomisch abhängig zu halten, um sie leichter kontrollieren und beherrschen zu können. Die Entwicklung innerhalb der Kirche, die im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts große Reichtümer sammeln konnte, verschärfte die soziale Situation.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurden, nicht zuletzt durch den Einfluß der Enzyklopädisten und der französischen Revolution, die Ursachen der ungerechten sozialen und politischen Verhältnisse in Ansätzen erkannt. Man begann in Mexiko, sich für Kultur und Geschichte des alten Amerika zu interessieren. Zu den Vorboten einer beginnenden Wandlung zählt der Dominikaner Fray Servando Teresa de Mier, dessen Einfluß von der Inquisition noch gebremst werden konnte.⁵⁹ Ein anderer Wegbereiter der Unabhängigkeit, der Jesuit Francisco Javier Clavijero, ein kritisch geschulter Verteidiger Mexikos, studierte die präkolumbischen Kulturen und entwickelte bereits ein modernes Konzept der Geschichte, das auf der Idee von der Gleichheit aller Menschen basierte und Europa eine absolute Führungsrolle absprach.⁶⁰ Er war ein Lehrer Hidalgo.

Die koloniale Struktur mündete, beschleunigt durch die napoleonische Besetzung Spaniens, in der Krise. 1810 begann unter der Führung von Miguel Hidalgo, eines gebildeten, an französischen Ideen inspirierten Priesters, ein Volksaufstand gegen die spanische Herrschaft, der bald weite Teile des Landes umfaßte. Hidalgo Erhebung wurde durch ein Gerechtigkeitsideal gespeist, das die Verbesserung des Lebens der Indios und Mestizen einschloß. Ziel war nicht nur ein politischer Wandel, sondern die Zerstörung der alten sozialen Ordnung.⁶¹ Sein Programm forderte u. a. die Rückgabe des indianischen Landes, Abschaffung der Sklaverei und politische Gleichheit. Diese sozialen Forderungen bedrohten nicht nur die spanische Herrschaft, sondern ebenso die kreolische Oberschicht, die sich deshalb mit dem hohen Klerus und den Spaniern verbündete, was wesentlich zur Niederlage der Aufständischen beitrug. Hidalgo wurde 1811 hingerichtet. Im Süden Mexikos setzte ein anderer Priester, Morelos, den Aufstand fort. Er proklamierte die Aufteilung des Großgrundbesitzes, einen föderativen Rechtsstaat, die Abschaffung der Folter und zahlreiche soziale Reformen. Unter sei-

nem Einfluß wurde 1813 durch einen Kongreß Mexikos Unabhängigkeit erklärt und 1814 in Apatzingan eine Verfassung verabschiedet. Auch dieser Aufstand wurde niedergeschlagen.

Dominierten zu Beginn des Muralismo soziale und revolutionäre Themen, so entwickelte sich in der zweiten Etappe das Interesse an den Helden der Unabhängigkeit mit der Ausweitung der Thematik auf die gesamte mexikanische Geschichte. Die Ikonographie der Befreier umfaßt mehrere Modelle. Rivera wendet sich als erster diesen Themen zu. In den Fresken des Cortés-Palastes personifizieren Morelos und Zapata, beide bewaffnet, die zukünftige revolutionäre Entwicklung. Sie bilden die Alternative zur spanischen Kolonialherrschaft. Morelos vermittelt dabei zu Zapata, dem endgültigen Sieger über Cortés. Er wird als kräftiger Kämpfer heroisiert, die Attribute Säbel und Dokumentenrolle verweisen auf den revolutionären Charakter seiner Reformen. Die priesterliche Tracht wirkt reduziert, verbürgerlicht. Als Vorlage mag Linati gedient haben.⁶² Francisco Gutiérrez lehnt sich in seinem 1936 in Jalapa entstandenen Morelos-Porträt eng an Riveras Vorbild an. Auch er wählt die Physiognomie eines entschlossenen Revolutionärs, der, selbst unbewaffnet, mit dem Reformprogramm in der Hand das Volk zum Aufstand führt. Die bewaffneten Indios und Mestizen, die ihn umgeben, entsprechen den sozialen Kräften, die den Aufstand trugen. 33 34

Im Inneren des Morelos-Denkmals auf der Insel Janitzio im See von Pátzcuaro schuf Ramón Alva de la Canal 1937 mit einem Zyklus von Wandbildern ein in seiner Ausführlichkeit einmaliges Heldenepos über Leben, Kampf und Niederlage Morelos'. In den Szenen, die Gericht und Rache der Sieger schildern, erscheint der hohe Klerus als Stütze der Kolonialgesellschaft, Morelos wird als moralisch überlegener Heros gefeiert: den Tod vor Augen, erhebt er im Kerker die geballte Faust.⁶³ Auch O'Gorman zitiert, dem Modell Riveras folgend, in seinem Wandbild in Pátzcuaro Morelos neben Zapata als Befreier von kolonialer Unterdrückung, wählt jedoch die Tracht eines Generalissimus des Heeres der Aufständischen und stattet ihn mit dem Banner und der Deklaration der Unabhängigkeit und Freiheit für alle Völker Amerikas aus. Dieser Morelos-Typus basiert auf einem anonymen Bildnis von 1812 im Nationalmuseum für Geschichte im Schloß Chapultepec.⁶⁴ Chávez Morado übernimmt ihn in seinem Wandbild *Die Unabhängigkeit und Morelos* (1945) für die Gestalt eines revolutionären Führers, der, das Programm seines Kampfes in der Linken, mit seiner Rechten den Säbel im Feldherrnpathos gegen die Kolonialherrschaft richtet. 17 20

- 41 In Orozcos Wandbild in der Deputiertenkammer von Jalisco wird Morelos neben Zapata, Juárez und Carranza als Vorkämpfer liberaler Ideen eher summarisch behandelt. Hier deutet sich ein ideologischer Kontext an, in dem der Held aktualisiert wird. Interessanterweise war es Morelos, der in einem propagandistischen Wandbild, das Mario Falcón in der Universitätsstadt schuf, mit Zapata, Che Guevara und Génaro Vázquez zu den radikalsten Revolutionären Lateinamerikas gezählt wurde.⁶⁵ Morelos sind in Michoacán Monumente und Wandbilder an den Orten seines Wirkens gewidmet, in einer Gedenkkapelle von Nocupétaro ein Wandbild Arturo Estradas, im Morelos-Haus von Carácuaro mehrere Tafeln von Francisco Dosamantes und Manuel Pérez Coronado.

- Auch Hidalgos Bildnis überliefern anonyme Porträts des 19. Jahrhunderts im Nationalmuseum für Geschichte. In Guadalajara, wo ein Dekret zur Abschaffung der Sklaverei erlassen hatte, erscheint er in Orozcos Wandbild im Gewölbe der Deputiertenkammer (1948–49) als Erlöser der erniedrigten, ihrer Menschenwürde beraubten Kreaturen, als Initiator eines qualvollen Prozesses der Emanzipation. Sein Blick ist in die Ferne gerichtet, die Dimension der Freiheit, die er proklamiert, ist erst nach großen Opfern erreichbar, in ihm personifiziert sich die unerfüllte Hoffnung der verzweifelten Sklaven. Justino Fernández erkennt Parallelen dieser mit überdimensionalen Ketten beladenen tragischen Gestalten zur volkstümlichen mexikanischen Passionsplastik. Die Gestalt eines mit einer Machete Bewaffneten, der sich zu erheben anschickt, symbolisiert den mühsamen Kampf der Befreiung.⁶⁶

- 27 Chávez Morado knüpft in seinem Wandbild *Hidalgo, die Befreiung der Sklaven* (1955) in Guanajuato offensichtlich an Orozco an, bevorzugt aber den Typus eines militanten Befreiers, der die Unterdrückten aufrichtet, die Ketten der Sklaven zerbricht, sie aus den Klauen des Kolonialismus rettet und den Weg in den Kampf weist. Die dramatische Schwere der Entscheidung bei Orozco ist von Chávez Morado durch eine dynamische Haltung ersetzt worden, die ein optimistischeres Geschichtsbild manifestiert. Der nationale Heros vollzieht einen übermächtigen Eingriff in die Geschichte, nichts kann ihn behindern.

- Ein ungewöhnliches Motiv findet Siqueiros für sein Wandbild *Exkommunikation und Todesstrafe für Miguel Hidalgo* (1953) in der Universität von Michoacán: im Augenblick der Hinrichtung haben mehrere Kugeln den Priester getroffen, Hidalgo jedoch, Symbol der Unbesiegbarkeit seiner Ideen, fällt nicht. Neben ihn postiert der Künstler eine bullige Bischofsgestalt, die eine Jakobinerärmütze aufspießt; neben diesem

Hinweis auf Hidalgos geistige Heimat erscheint ein Schild mit den Anschuldigungen gegen ihn.⁶⁷

Da es fest im mexikanischen Bewußtsein wurzelt, genügt als Metapher das Bildnis der Helden, um die Erinnerung an ihre Taten zu aktivieren. Wenn in einem Wandbild O’Gormans eine Vision Hidalgos mit brennender Fackel über einer mexikanischen Stadt erscheint, werden eindeutige historische Assoziationen geweckt.⁶⁸ Dieses Faktum wird propagandistisch genutzt. Eppens fügt seinem Wandbild am PRI-Hauptquartier in Mexiko-Stadt ein Hidalgo-Bildnis hinzu. Die Regierungspartei beruft sich auf den nationalen Heros, um ihre Tradition bis zu den Vorkämpfern der Unabhängigkeit zu verlängern und ihren Anspruch als Verwalterin aller progressiven Tendenzen der mexikanischen Geschichte zu legitimieren.⁶⁹

Gemeinsam erscheinen die Befreier vor allem in größeren szenischen Zusammenhängen im historischen Kontext ihres Wirkens. Rivera verwendet diesen Typus zuerst in seinem Wandbild im Treppenhaus des Nationalpalastes (1929–35): als wichtigstem revolutionären Ereignis der mexikanischen Geschichte bis zur Revolution von 1910 kommt dem Unabhängigkeitskampf in der Komposition ein Ehrenplatz zu, die Heroen erfüllen eine zentrale Funktion als Führer des bewaffneten Volkes.⁷⁰ Im Wandbild an der Fassade des Teatro de los Insurgentes (1951) stellt Rivera die Befreier neben Juárez: Morelos, in Feldherrnuniform, trägt einen Degen, Hidalgo eine Fackel, das Feuer der Revolution, das von Zapata weitergetragen wird.

Zwei Wandbilder Zalces in Morelia akzentuieren das politische Interesse an den beiden Priestern deutlicher. Im Wandbild *Befreiung* (1951) im Museum von Michoacán kämpfen sie, die Ketten der Indios zerbrechend, mit Cuauhtémoc, Revolutionären der Gegenwart und den nationalen Symbolen gegen Cortés, Malinche, Konquistadoren, Bourgeoisie und internationale Reaktion. Die parteiische Sicht der Geschichte strebt kein historisches Ereignisbild an, sondern proklamiert die Kontinuität der nationalen Traditionen. Zwischen Gut und Böse wird streng ideologisch unterschieden, der Gegenwartsbezug ist propagandistisch ausgerichtet. Im zweiten Werk, *Die Bedeutung Hidalgos in der Unabhängigkeit* (1955–57) im Regierungspalast von Morelia,⁷¹ sind Hidalgo und Morelos Teil einer Phalanx von Kämpfern, deren Schwerter, Sensen und Lanzen einen Nimbus andeuten. Die Priester sind nicht heroisiert, die Rolle der Volksmassen, die zur revolutionären Aktion drängen, wird betont. Um sie mit den Aufständischen besser zu einer Einheit zu verschmelzen, hat Zalce ihre Tracht diesen angepaßt. Aktua-

lisierende Motive fehlen, die Szene bleibt thematisch auf den Unabhängigkeitskampf bezogen.

- Diesen Modellen folgend, fungieren die Befreier immer wieder in der Ahnengalerie des liberalen, unabhängigen Mexiko, etwa in González Camarenas *Ehrung für Belisario Domínguez* (1956) und in Salazars Wandbild *Gedanke und Aktion der Liberalen* (1964).⁷² Die Methode, Morelos und Hidalgo in die revolutionären Traditionen der Gegenwart einzureihen, stammt von Rivera, der darin an David anknüpft, dessen *Schwur der Horatier* auf vergleichbare Weise ein Ideal vergegenwärtigt.⁷³ Die entwickeltste Ikonographie der Helden der Unabhängigkeit schuf
- 39 O’Gorman. Sein *Retabel der Unabhängigkeit* (1960–61) im Nationalmuseum für Geschichte verfolgt didaktische Ziele, die Komposition entfaltet sich von links nach rechts. Der enzyklopädischen, auf Einsicht in fundamentale Zusammenhänge angelegten Schilderung des Aufstandes steht die Gruppe der Kolonialgesellschaft gegenüber: Höflinge, ein dicker Mönch, eine Nonne, aristokratische Damen und eine Inquisitionsszene. Verweist Chávez Morado in Guanajuato Abad y Queipo, der als Bischof von Michoacán Hidalgo und Morelos verurteilte, als Feind der Unabhängigkeit in die Hölle, so charakterisiert ihn O’Gorman historisch gerechter als widersprüchliche Persönlichkeit und separiert ihn von den karikaturistisch behandelten Stützen des Vizekönigs.
- 227

- Obwohl Abad y Queipo, wie der ganze, fast ausschließlich aus Spaniern bestehende hohe Klerus den Aufstand ablehnte, erkannte er bereits die Not der Indios.⁷⁴ Die Höflinge wirken degeneriert, zum Untergang verurteilt. Eine Gruppe gepeinigter Bauern und Indios vermittelt zu den Aufständischen, die sich um Hidalgo sammeln. Ein gekreuzigter Indio markiert optisch die Grenze zwischen den Repräsentanten der alten
- 40 Ordnung und den Wegbereitern der Unabhängigkeit, die O’Gorman erstmals als Gruppe in die Ikonographie der Wandmalerei einführt, eine bedeutsame Innovation. Diese Priester und Gelehrten, integrale Persönlichkeiten, erkannten bereits im 18. Jahrhundert die zum Aufstand führenden sozialen und politischen Probleme.⁷⁵ Sie verbreiteten in Mexiko die Gedanken der französischen Revolution. Diese Gruppe leitet zu den Aufständischen über, die das Volk zu den Waffen rufen und die Unterdrückten aufrichten. Die Szenen der Erhebung, die sich auf ihren Beginn mit Hidalgos „Ruf von Dolores“⁷⁶ konzentrieren, erhalten dadurch den Charakter einer sozialen Revolution, deren Schauplätze Architektursymbole im Hintergrund andeuten. Links neben Hidalgo erscheint der Priester Francisco Severo Maldonado, der, wie viele

Vertreter des niederen Klerus, aktiv am Kampf teilnahm. Hidalgo fun-
giert noch einmal in der konstituierenden Versammlung von Apatzin- 42
gan, in der Morelos in der Tracht des Generalissimus eine zentrale Rolle
spielt, ein Motiv, das die Kontinuität der revolutionären Ideen symbo-
lisiert. Die Wiederholungen dokumentieren die Entwicklung des Auf-
standes, dessen Scheitern als Antizipation des Sieges ausgespart wird.
In einer letzten Gruppe werden die nationalen Heroen als Wegbereiter
der lateinamerikanischen Unabhängigkeitsbewegung und Initiatoren
eines weltgeschichtlichen Prozesses glorifiziert. Zu den ersten Werken
mit diesem universalen Anspruch zählt ein Wandbild, das Montenegro
1925 in der Iberoamerikanischen Bibliothek von Mexiko-Stadt schuf: 36
Hidalgo erscheint in einer allegorischen Szene als Verbündeter der süd-
amerikanischen Heroen. Ein Heldenepos Leals (1930–33) ergänzt
die sozialkritische Problematik der Escuela Nacional Preparatoria. Die
einzelnen allegorischen Szenen dieses Zyklus sind jeweils einer histori-
schen Gestalt gewidmet, Mexiko wird dabei durch Morelos vertreten.
Aus ideologischen Gründen sind Werke, die das Vorbild des Unabhän-
gigkeitskampfes der USA würdigen, kaum anzutreffen. Um so beachtli-
cher ist die versöhnliche Geste, wenn Rivera in sein Wandbild *Golden*
Gate in San Francisco (1940) eine Szene einfügt, in der Bolívar, Morelos
und Hidalgo Washington, Lincoln und Jefferson die Hand reichen.⁷⁷
Ikonographisch besonders interessant ist Siqueiros' Wandbild *Tod dem*
Eroberer (1941–42) in der Escuela México in Chillán, Chile. Morelos, 237
Hidalgo, Zapata, Juárez, Cuauhtémoc und Cárdenas werden in eine
umfassende Allegorie der historischen Konfrontation Mexikos und
Chiles mit Spanien einbezogen. Zusammen mit O'Higgins und den
Araukanern Bilbao und Galvariano im zweiten Teil verschmelzen die
ihrer mythischen Existenz entrissenen Helden der Vergangenheit und
die revolutionären Führer der Gegenwart zu einer universalen Formel
des Widerstandes und Sieges beider Völker. Das antikolonialistische
Fanal erhebt eine aktuelle politische Forderung und verweist auf eine
neue Etappe des Ringens um nationale Identität, indem es die mexika-
nische Geschichte solidarisch mit der chilenischen sieht. Die propagan-
distische Absicht ist offenkundig.

Streben die meisten Interpretationen durch dokumentarische Attribu-
te nach einem realen historischen Kontext, so sprengt Orozco in seinem
Wandbild im Treppenhaus des Regierungspalastes von Guadalajara
diesen tradierten ikonographischen Rahmen: über den Symbolen der
Ideologien erhebt sich Hidalgo als prometheischer Befreier. Es ist nicht
mehr der gütige Priester, den zeitgenössische Porträts überliefern, son-

dern ein Visionär, dessen revolutionäre Tat wie ein Gericht über die Bruderkämpfe der Gegenwart hereinbricht. Dadurch befreit Orozco die paradigmatische Tat Hidalgos aus ihrer Bindung an das 19. Jahrhundert zu einem universalen Symbol.⁷⁸

Obwohl Hidalgo und Morelos als politische Heroen gefeiert werden, wird die Integrität ihrer Priesterpersönlichkeit nie bezweifelt, die Ausübung einer priesterlichen Funktion bleibt jedoch als Thema uninteressant. Der Wert ihres Opfers wird uneingeschränkt bejaht, sie benötigen keine Apogetik. Prädestiniert zu populären Helden, sind ihnen zahllose Werke geweiht, wobei stereotype Wiederholungen nicht gescheut werden. Ihre Glorifizierung zielt nicht nur auf die ständige Memoria des Unabhängigkeitskampfes, die Reproduktion eines nationalen Mythos, sondern betont, daß dieser Kampf auch eine Agrarrevolution der unterprivilegierten Klassen gegen die koloniale Oligarchie war.⁷⁹ Die „Väter des Vaterlandes“ sind Symbolfiguren eines Widerstandes, der sich nicht korrumpierte. Dadurch werden sie zu einem Fanal, das die tägliche Realität transzendiert.

III. DER KLERUS VON DER UNABHÄNGIGKEIT BIS ZUM PORFIRIATO

Die Unabhängigkeitsbewegung wurde durch die antiklerikalen Gesetze der liberalen spanischen Cortes von 1820 ausgelöst. Die Mexiko beherrschende Oligarchie, bereits unzufrieden mit den Reformen der Bourbonen, löste sich mit Unterstützung der kreolischen Oberschicht, die Hidalgo und Morelos bekämpft hatte, um ihre Privilegien zu schützen, von Spanien. Ein neue Sozialstruktur wurde nicht angestrebt, die Vorrechte des Klerus und der Armee blieben unangetastet. Der hohe Klerus, dem enormer Landbesitz gehörte, dessen Feudalismus noch bis ins 19. Jahrhundert hinein die Entwicklung Mexikos behinderte, wird in Riveras Fresken im Nationalpalast als Feind entlarvt.

Die Liberalen des 19. Jahrhunderts waren antimilitaristisch und antiklerikal, ihre Reformen griffen die Privilegien des konservativen Triumvirates aus Kirche, Militär und Großgrundbesitz an.⁸⁰ Im Landbesitz der Kirche, einem Ergebnis der Konzessionen der spanischen Krone, sahen sie ein Verhängnis, das sie mit staatlichen Maßnahmen korrigieren wollten. Die Konservativen sammelten sich daraufhin um Santa Anna, der die liberalen Gesetze wieder annullierte. Der Diktator wird
9 von Rivera zwischen die Karikatur eines feisten Mönchs und den Erz-

bischof Labastida gestellt, wobei die Freude des Klerus über das wieder reichlich fließende Geld gezeißelt wird.

Nach dem Sieg der Liberalen von 1854 initiierten die Konservativen mit Hilfe des hohen Klerus einen Bürgerkrieg, der 1860 mit dem erneuten Sieg der Liberalen endete. Die Verfassung von 1857 wollte endgültig die kolonialen Traditionen überwinden. Sie proklamierte die Trennung von Kirche und Staat, beseitigte die Privilegien der Kirche, ging jedoch zu weit, indem sie mit Artikel 123 die Ordensgelübde verbot und in Kultfragen staatliche Intervention gestattete.⁸¹ Jean Meyer betont, daß die Liberalen unter „Reform“ eine militante Haltung gegenüber der katholischen Kirche im Sinne Luthers verstanden. Ein im Verlauf der Revolution von 1910–17 modifiziert wiederkehrendes Phänomen charakterisiert ihre Mentalität: „Sie bewahrten von ihren katholischen Ursprüngen eine Art leidenschaftlicher Religiosität, die aus ihrer politischen Doktrin einen wahren Glauben machte; die konstituierende Versammlung ähnelte einem Konzil von Kirchenvätern, der Präsident einem Pontifex. der Dogmen verkündete: die Konstitution war heilig und nicht reformierbar, die ganze politische Phraseologie war vollständig mit Religion durchtränkt. Man sprach vom ‚Sakrament‘ des Vaterlandes...“⁸² Die geistige Verwandtschaft mit der jakobinischen Phraseologie ist evident. Die liberale Doktrin zielte auf Ausschaltung der kirchlichen Macht und Überwindung der spanischen Vergangenheit, um eine neue Gesellschaft auf dem Prinzip der Freiheit der Person zu errichten. Die widersprüchliche liberale Politik führte zum Verkauf der Kirchengüter an mexikanische Grundbesitzer, die Lage der Bauern wurde nicht gebessert. Außerdem brachten die Reformen damit die Armen gegen sich auf, die der kirchlichen Wohltätigkeit die Basis entzogen sahen. Unpopuläre Maßnahmen wie die Ausweisung beliebter Ordensschwestern zerstörten das Vertrauen des gläubigen Volkes, dessen Zorn sich gegen eine vermeintlich protestantische Regierung richtete. Da es ihnen nicht gelang, die nationalen katholischen Traditionen positiv aufzuarbeiten, konnten sie die Mehrheit des Volkes nicht gewinnen. Die Liberalen bewunderten die ökonomischen Fortschritte der USA, während die Konservativen und der Klerus europäische Hilfe suchten. Die Intervention Frankreichs, einer der dramatischsten Momente der mexikanischen Geschichte, spielt nach der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts im Muralismo erneut eine Rolle. Von Rivera im Nationalpalast summarisch behandelt, widmet Orozco diesem Thema im Nationalmuseum für Geschichte ein Wandbild, eine Apotheose des Sieges über Maximilian und die Kräfte der Reaktion. Salazar bezieht in sein an

Orozco inspiriertes Wandbild *Gedanke und Aktion der Liberalen* (1964) auch Pius IX. ein, der aus Feindschaft gegenüber den mexikanischen Liberalen zu keinen Zugeständnissen bereit war, die er europäischen Staaten gegenüber für opportun hielt. Die Hand zum Segen für die kurzlebige Monarchie erhoben, erscheint der Papst als Gegenspieler der Liberalen.⁸³

Die ökonomische Macht des Klerus, der Einfluß der Militärs und Großgrundbesitzer überlebten alle Reformen und formierten sich unter der langen Herrschaft Porfirio Díaz' neu. Díaz versöhnte sich mit der Kirche, die eine Stütze seines Regimes wurde und in bisher kaum erreichte Gebiete vordrang.⁸⁴ Von der oppositionellen Presse wurde das Bündnis zwischen dem Diktator und dem Klerus als Verrat an der liberalen Verfassung gegeißelt. In ihrer Karikatur brechen antiklerikale Tendenzen durch. Die Künstler des 20. Jahrhunderts wählen sich aus der hier nur angedeuteten komplizierten Problematik nur wenige Themen aus, die einen Vorwand bieten, Diktatur und Klerus anzugreifen. Rivera weckt im Nationalpalast Assoziationen auf die Machtverhältnisse dieser Ära, indem er in die Nähe des Diktators einen Bischof postiert.

IV. PRIESTER IM 20. JAHRHUNDERT

Im Verlauf der Revolution wuchsen im Lager Carranzas die antiklerikalen Tendenzen, was den niederen Klerus, der mit Madero sympathisiert hatte, wieder eine reserviertere Haltung einnehmen ließ. Dieser reaktivierte Antiklerikalismus, philosophisch im 19. Jahrhundert wurzelnd, war gewalttätiger als die Bestrebungen der Liberalen um Juárez und kulminierte in der Epoche von 1914–1938, ausgenommen die Präsidentschaft Obregóns (1920–24), in einer gefährlichen Krise. Die unter Carranza erlassende Verfassung von 1917 verschärfte die Situation, da sie neben Privilegien der Kirche auch ihr inneres Leben reglementierte: „Für die Konstitutionalisten war alles Katholische zu zerstören, für die Katholiken war es klar, daß Carranza nichts anderes wollte, als die Vernichtung der Kirche und der Religion.“⁸⁵ War die Kolonialkirche durch das Königliche Patronat zu einem Werkzeug imperialer Politik geworden, so versuchte jetzt in Mexiko ein „aggressiv antireligiöser Staat“⁸⁶, die Kirche seinen Interessen unterzuordnen, wobei er zu seinen Gunsten ebenfalls das Prinzip der Trennung von Kirche und Staat mißachtete. Die Truppen Carranzas, die Konstitutionalisten, verübten grausame Sakrilege. Orozco erlebte mit ihnen die Plünderung von Kirchen. Dr.

Atl predigte in einer zur Werkstatt umfunktionierten Kirche von der Kanzel „die Ideale der konstitutionalistischen Revolution“⁸⁷, die Autorität, die er bei vielen Künstlern genoß, erklärt den Einfluß seines anarchistisch geprägten Antiklerikalismus.⁸⁸ Orozcos Zeichnungen für die in Orizaba verlegte revolutionäre Zeitschrift „La Vanguardia“ verhöhn- 45
 en den Klerus als peitschenschwingende Ungeheuer, verspotten seine Raffgier, verfluchen die katholischen Gewerkschaften als Werkzeuge der Kapitalisten. Die Person des Priesters, der das Volk mit Achtung be- 46
 gegnet, wird verunglimpft, selbst der Papst wird als seniler Potentat ver- 47
 höhnt.⁸⁹ Bei soviel Eifer wird die historische Wahrheit zweitrangig, wenn Morones, ein erklärter Feind der Kirche, gemeinsam mit einem Bischof einen Arbeiter verprügelt.⁹⁰

Carranzas Fraktion rekrutierte sich vor allem aus dem Kleinbürgertum der Städte. Die Villistas und die Zapatistas respektierten Kirche und Klerus. Zapatas Bewegung basierte auf einer engen Bindung an das katholische Volk. Sein Berater Antonio Díaz Soto y Gama proklamierte ein revolutionäres, sozial engagiertes Christentum: „Es lebe Christus, der Verteidiger der Armen!“⁹¹ Zapata warf Carranza vor, mit seinen Angriffen auf den Katholizismus das mexikanische Volk zu beleidigen und von seinem eigenen schwachen Sozialprogramm abzulenken. Den Künstlern stellte sich ein zwingendes Kommunikationsproblem: sie mußten den historischen Stellenwert des Antiklerikalismus analysieren und das durch jahrhundertealte kulturelle Traditionen verwurzelte katholische Bewußtsein achten. Die Auseinandersetzungen der Liberalen mit dem Katholizismus waren künstlerisch nur schwer aktuell aufzuladen. Leichter war die Kleruskritik im Bereich der Konquistadiskussion und am Material der Zeitgeschichte zu realisieren. Im Mittelpunkt steht dabei die gesellschaftliche Funktion des Klerus. Die sich unter dem Einfluß der revolutionären Ereignisse entwickelnde Auseinandersetzung mit dem Klerikalismus beginnt in der Escuela Nacional Preparatoria. In 43
 seinem Fresko *Das Fest des Herrn von Chalma* (1922) kritisiert Leal die Habsucht des die gläubigen Gefühle des Volkes ausnutzenden Klerus, dem die Indios Opfergaben bringen. Der Priester erscheint in einer parasitären Rolle. Mühlmann verweist auf den sozialpsychologischen Hintergrund der Typen „schmerzbäuchiger Kleriker“ und „Kapitalist“ als „Stereotypen, denen wohl reale Erfahrung zugrunde liegt, deren Gestalt und Antlitz aber durch ‚Dämonisierung‘ entstellt ist. Gleichviel, auch Stereotypen sind nötig zur Manifestation von Klassengegensätzen“.⁹²

Orozcos Negation des Klerus geht noch weiter, wenn er diesen im

63 Wandbild *Das Volk, betrogen von den falschen Führern und erdolcht durch den Klerus* (1923–24)⁹³ verbrecherischer Aktivitäten beschuldigt. In dem dicken Funktionär, der mit einer Jakobinermütze und einem Fähnchen in den anarchosyndikalistischen Farben einen Proletarier lockt, manifestiert sich Orozcos Ideologiekritik. Der maskierte, einen Dolch schwingende Priester zählt zu den grimmigsten antiklerikalen Attacken der mexikanischen Kunst.

Die Feindseligkeiten steigern sich unter dem Präsidenten Calles nach 1924 zu einer regelrechten Kirchenverfolgung. Der Klerus in seiner Gesamtheit wird zum Hauptfeind erklärt. Die unpopuläre antikatholische Politik provoziert 1926 den Cristero-Aufstand, einen dreijährigen Guerrillakrieg, der das Land an den Rand des Abgrundes bringt.⁹⁴ Auf dem Hintergrund dieses Konfliktes ergeben sich für die Interpretation des Muralismos wichtige Zusammenhänge. Riveras Ikonographie wird nach 1923 deutlicher durch seine politische Überzeugung determiniert. Er verurteilt den Klerus als Hemmnis der Entwicklung und Stütze der kapitalistischen Herrschaft. Dazu entwickelt er den Typus der reaktionären Dreieinigkeit aus Klerus, Kapitalismus und Großgrundbesitz. Nachdem sein Bündnis mit den Feinden des Volkes angeprangert ist, wird der Priester zur Unperson, ist gegen ihn im Namen der Revolution auch Gewalt gerechtfertigt. Indem Rivera den Klerus undifferenziert als reaktionär typisiert, agitiert er an den Gefühlen seines Volkes vorbei. Das belegen ikonographische Details: der Mönch, der sich im Wandbild *Die Nacht der Reichen* entsetzt von den Revolutionären abwendet, trägt ein Skapulier mit dem Herz-Jesu-Emblem, dem Symbol der Cristeros.⁹⁵ Ein aggressiver Antiklerikalismus entsprach den Bestrebungen staatlicher Funktionäre, von Offizieren und Intellektuellen. Unter der Landbevölkerung vieler Provinzen gewannen die Cristeros eine starke Massenbasis. Militärisch unentschieden, wurde der blutige Kampf 1929 durch Vermittlung der USA mit einem Vergleich beigelegt.

Die widersprüchlichen Urteile der Historiker, Publizisten und Künstler über den Aufstand beruhen auf ungenügenden Analysen seiner Ursachen. Selbst Tannenbaum sieht, obwohl er die Korruption der Calles-Administration verurteilt, in den Cristeros „bewaffnete Räuber“. ⁹⁶ Riveras Antiklerikalismus wurde durch den Cristero-Aufstand verstärkt. Erst später erkannte er, daß überzogene Invektiven die Wirkung seiner Arbeiten beschränken und es nicht Sinn seines Schaffens sein kann, das katholische Volk zu beleidigen, dem er „mit aller Eindringlichkeit... die dialektische Entwicklung seiner Geschichte zeigen und ihm hieraus die

Erkenntnis der für die Befreiung notwendigen Schritte vermitteln“ will.⁹⁷ Dabei hörte er nie auf, antiklerikale und atheistische Positionen zu vertreten. Er nutzt jede Chance, den Kräften der Reaktion Vertreter des Klerus zuzuordnen. Seine von Haß diktierten Angriffe differenzieren nicht innerhalb des Klerus. Die schematische Typisierung der politischen und ideologischen Kräfte des Kapitalismus und Klerikalismus wurde in der revolutionären Karikatur entwickelt, deren Traditionen satirischer Überzeichnung im 19. Jahrhundert wurzeln. Rivera überträgt diese Modelle in seine Zyklen. Im Nationalpalast wird ein sich mit einer Prostituierten amüsierender Priester dem arbeitenden Volk gegenübergestellt. Gleichzeitig wird die Kirche als Finanzmacht angegriffen. Ihr System des Gelderwerbs durch Almosen ergänzt die Verderbtheit ihres Klerus, eine Summe von Lastern, der Bourgeoisie und Priester verfallen sind. Diese Vorwürfe entsprechen der offiziellen Politik Calles’.

53

Auch Orozco, für den der Einfluß der Ideologie Carranzas eine Episode blieb, wendet sich gegen den Klerikalismus, erliegt aber nicht der Gefahr, dessen negative Rolle in einer nicht konkret charakterisierten Priestergestalt ausdrücken zu wollen. Er meidet vordergründig aktualisierte politische Aussagen und wählt einen expressiven, kritischen Realismus, der zu symbolgeladenen, allgemeingültigen Deutungen drängt. Anders als Rivera bevorzugt er für antiklerikale Themen den Typus des hohen Klerus. Im Wandbild *Lateinamerika* (1932) im Dartmouth College konfrontiert er messerschwingende Maffiosi, Militärs und einen geldschluckenden Prälaten mit der lateinamerikanischen Revolution. Im Wandbild *Die finsternen Kräfte* (1937) in Guadalajara klagt er den Militarismus liierten politischen Klerikalismus an. Im Hospicio Cabañas findet er eine bei aller gleichnishaften Verallgemeinerung gültige Formel, die zum Symbol der Herrschaft der Kirche wird: ein Glockenturm, Zeichen einer mächtigen statischen Welt, der kolonialen katholischen Kultur, lastet drückend über einer mexikanischen Stadt.

44

208

64

Orozco bekämpft nicht den Klerus als solchen, sondern dessen reaktionäre Ambitionen. Das trennt ihn von Calles’ Politik der „Entfanatisierung“, in deren Rahmen die Schule besonders umkämpft war. Der Klerus versuchte gegen die kirchenfeindlichen Artikel der Verfassung von 1917 eigene Erziehungsinhalte durchzusetzen. Die staatliche Propaganda definierte den Laizismus durchaus nicht als in religiöser Materie neutral. Gesellschaftliche Funktion des Lehrers war es, das Volk von seiner katholischen und kolonialen Vergangenheit zu befreien, die Grundlagen der Religion zu zerstören. Um die 1934 dekretierte soziali-

- stische Erziehung entbrannte ein Konflikt, in dem am Ende der energische Widerstand des Klerus und des Volkes über den Versuch des Staates triumphierte, die totale laizistische, antikatholische Erziehung durchzusetzen.⁹⁸ Der Streit um die Schule ist dabei nur Symptom des Kampfes der Institution Staat gegen die Institution Kirche, ein Kampf um Einfluß auf das Volk, „ein Zusammenstoß zweier Glaubensformen, ...ein Religionskrieg, und die Führer, die beanspruchen, das Volk zu verstehen, verachten es und wollen es zu einem ‚fanatischen‘ Volk transformieren; außerdem ist die Religion des Unglaubens, die sie ihm aufdrängen wollen, kaum weniger fanatisch als die, die sie zerstören wollen“.⁹⁹ Der Landlehrer, Instrument dieser Politik, war „Apostel und sozialer Führer“¹⁰⁰, Agitator, Prediger des Klassenkampfes, Befreier von der Herrschaft des Klerus, dessen Rolle er übernehmen sollte, eine Art antichristlicher Heiliger. Als solchen preisen ihn die zeitgenössische Literatur und Kunst.¹⁰¹ In Schulen entstanden Wandbilder, die den Klerus als Ursache allen Übels verdammen, als gesellschaftliches Geschwür, das es zu vernichten gilt. In Julio Castellanos' Fresko *Die Kinder und der Teufel* (1933) steinigt eine Gruppe von Kindern auf einem Sprungtuch gemeinsam mit einem Teufel auch einen Priester. Der Autor knüpft an Goyas *Pelele* im Prado an, zitiert jedoch nicht das Pellen einer Harlekinpuppe, sondern reale Feinde, auf die er Spott und Haß der Kinder richten will. Beispiele eines besonders aggressiven Antiklerikalismus befinden sich im Centro Escolar Revolución in Mexiko-Stadt.
- 216 55 Aurora Reyes' Tafel *Die Reaktion gegen die Landschullehrer* (1936) verweist bereits im Titel auf die agitatorische Tendenz und verrät eine verzerrte Sicht, wenn sie einen Bewaffneten, den ein Skapulier als Cristero bezeichnet, gegen eine Lehrerin vorgehen läßt. Es entsprach der herrschenden Ideologie, die Cristeros mit der Reaktion gleichzusetzen.¹⁰²
- 305 306 Ähnliche Tendenzen verfolgen mehrere Tafeln von Gonzalo de la Paz Pérez. Noch im Bannkreis der Ära Calles entstanden, war ihnen eine aktive gesellschaftliche Rolle zugedacht worden.¹⁰³ Der übersteigerte Antiklerikalismus dieser plakativen Propaganda führte zu wirkungslosen Traktaten. Er ist ein retardierendes Element des Muralismo. Die
- 11 Vorgänge um Riveras *Sonntagsträumerei in der Alameda* (1947–48) illustrieren die Reaktionen des mexikanischen Publikums auf atheistische Invektiven. Rivera summiert hier ikonographische Elemente früherer Arbeiten, etwa die Inquisitionsszene, die reaktionäre Dreieinigkeit, zu einer ätzend aggressiven Szene. Es kam zu einem Skandal, als er in die Gruppe der liberalen Reformen eine Tafel mit der Aufschrift *Gott existiert nicht* einfügte, das Zitat einer Äußerung Ignacio Ramírez', die

1836 auf der Academia de Letrán zu erregten Kontroversen geführt hatte. Der Erzbischof weigerte sich, das Hotel del Prado, in dem sich das Wandbild befindet, einzusegnen. Der Satz wurde von empörten Katholiken gelöscht, von Rivera jedoch in einer tumultuarischen Szene ostentativ erneuert. Daraufhin blieb das Bild vermauert, bis Rivera 1956 einsah, mit dieser Provokation die religiösen Gefühle unnötig herauszufordern und das Zitat durch den neutralen Hinweis „Conferencia de la Academia de Letrán, 1836“ ersetzte.¹⁰⁴ Die trivialisierte antiklerikale Propaganda bedient sich äußerer Symbole, um das Christentum als Fessel des sozialen Fortschrittes und den Klerus als Unperson, kriminellen Feind der Revolution, Verbündeten des Imperialismus und Faschismus zu diffamieren. Diese Tendenz erreicht in den dreißiger Jahren ihren Höhepunkt. Auch hier ist Rivera zu nennen, dessen Wandbild in der New Yorker New Worker's School antifaschistische mit antiklerikaler Propaganda verbindet. Inspiriert am spanischen Bürgerkrieg, schuf Anguiano 1937 für das Centro Escolar Revolución die Tafel *Faschismus und Klerus – Feinde der Kultur*: ein mit der Sammelbüchse unter dem Kopf begrabener Bischof ist noch im Tod mit einem Faschisten vereint, dessen Kopf auf einem Hakenkreuz ruht. Bezieht Rivera seinen Angriff auf einen als profaschistisch gezeichneten Papst, so tendiert Anguianos Bildtitel zu dem Vorwurf, die ganze Kirche sei mit dem Faschismus liiert. Diese Polemik bleibt motivisch vordergründig. 72

O'Gormans *Antifaschistische Allegorie* (1937–38) faßt ebenfalls eine Attacke gegen den Faschismus mit antiklerikalen Seitenhieben zusammen: ein geldsackanbetender Priester und die bezahlte Bourgeoisie, Stützen des Faschismus, dienen einem gemeinsamen Gott, dem Profit. Der Autor folgt dem bekannten Schema, bemüht sich jedoch um eine umfassendere Deutung. Die Vielzahl der Motive läßt die Aussage unklar.¹⁰⁵ 54

Den Sünden katalog des Klerus ergänzt der Vorwurf, ein negatives Verhältnis zum Fortschritt zu haben. O'Gorman entwickelt dazu in seinem Wandbild *Metaphysische Luftfahrt* eine Ikonographie klerikaler Ignoranz: die Priester sehen den für sie nützlichen Wunderglauben durch die Pioniere der Luftfahrt bedroht und verdammen Entdecker und Zweifler zum Tode am Galgen. Trachten und Attribute beziehen sich auf die Kolonialzeit. Mit Haken und Seilen bewerkstelligte Himmelfahrten marionettenhafter Heiliger wirken ironisch verfremdet. Die blasphemischen Züge heben jedoch die beabsichtigte Aufklärung auf. Ein anderes Modell O'Gormans sucht eine surrealistische Abrechnung. 71

- 70 Im Tafelbild *Die Mythen* (1944) wird ein eselsköpfiger Kleriker mit dicken Frauen in die Hölle geworfen, über der sich in einer apokalyptischen Landschaft die kapitalistische Wunderwelt auftürmt, ein Chaos aus Banken, Hochhäusern und Kirchen. Die Simultaneität der Kapitalismus- und Kleruskritik verdichtet sich zu einer menschenfeindlichen Realität. Elemente der christlichen Ikonographie (Schöpfung, Arche Noah, Hölle, Adam und Eva) fügen sich in eine ironisierende Aussage ein, mit der die Zerstörung der Mythen als gesellschaftliche Notwendigkeit deklariert wird. Diese Forderung markiert eine letzte Stufe der Säkularisation.¹⁰⁶ Auf sublimen Weise entlarvt Orozco mit seinem
- 73 Ölbild *Don Juan Tenorio* (1946) ein politisches Komplott: Militärs der Großmächte schwächen mit Truman (in Papstkleidung) um das Schicksal der kleinen Nationen, Prälaten assistieren ihnen. Eine seltsame, an einen russischen Soldaten erinnernde Gestalt scheint diese Verschwörung zu segnen. Mit diesem Aufdecken der Kooperation der Mächtigen setzt Orozco einen neuen Akzent der Kleruskritik. Er verwendet historische Uniformen und löst das Thema damit aus seiner aktuellen Bindung. Als Teil eines Zyklus, der die Vergewaltigung der kleinen Länder anklagt, ergibt sich diese Deutung. Aus sich selbst heraus ist die Komposition in ihrer Assoziationsbreite beschränkt.
- 95 1948, ein Jahr vor seinem Tod, befreit sich Orozco in einem Zyklus von Zeichnungen noch einmal vom Alptraum des Klerikalismus, rechnet er
- 104 mit schwarzen, gesichtslosen Dämonen in Priesterkleidern ab, die das Volk bedrücken.
- Einen relativ milden Vorwurf formuliert O'Gorman mit dem programmatischen Titel „Zwischen Philosophie und Wissenschaft existiert ein erheblicher Unterschied“ (1948). Die Kritik am Klerus fließt in eine Formel seiner geistigen, kulturellen und wissenschaftlichen Verspätung: unter einem von allegorischen Gestalten mit dem Banner der Ethik, Ästhetik, des Eklektizismus, Opportunismus, Neohumanismus und Existentialismus überschwebten Baldachin debattieren Philosophen und Geistliche auf den architektonischen Symbolen des klassischen und romantischen Akademismus über die brüchige Einheit einer gegenüber dem technischen Fortschritt hoffnungslos isolierten, esoterischen heilen Welt. Offenbar von Orozco beeinflusst, zitiert O'Gorman bevorzugt Metaphern der sakralen Architektur, um Kirche und koloniale Welt als historisch überlebt zu charakterisieren.
- 64 Rivera verwendet selbst dann, wenn es vom Thema her kaum naheliegt, aktuelle Ereignisse als Vehikel eines militanten Antiklerikalismus. Im Wandbild *Glorreicher Sieg* (1954) prangert er die beschwichtigende

Funktion des Klerus gegenüber imperialistischen Aktivitäten als negativen Trost an: Monsignore Verolina, päpstlicher Legat in Guatemala, segnet mit süffisanter Geste die Opfer der US-Intervention.¹⁰⁷

In den vierziger Jahren begannen sich jedoch die Fronten im Verhältnis zwischen Kirche und Künstlern zu entkrampfen. Der Wandel zeichnete sich in kirchlichen Aufträgen ab. Orozco portätierte 1944 den Erzbischof Luis M. Martínez von Mexiko-Stadt, Montenegro den Erzbischof Solórzano von Morelia, repräsentative, distanzierte Werke, die Komplimente ebenso vermissen lassen wie antiklerikale Züge. 77

Inzwischen ist die gesellschaftliche Motivation des Antiklerikalismus weiter geschrumpft. Das wird besonders an Mario Orozco Riveras *Neuer Inquisition* (1962) deutlich, einer Parteinahme für den inhaftierten Siqueiros. Zur Legitimation des Titels gesellt der Autor einen Bischof zu den Feinden seines Meisters, ein konstruierter Vorwurf, da sich die Kirche nie an Aktionen gegen Siqueiros beteiligt hat und in dessen Werk nur geringe antiklerikale Akzente erscheinen.¹⁰⁸ Für Surrealisten wie Remedios Varo und Leonora Carrington sind priesterhafte Gestalten ein beliebtes Motiv. Diese in geistliche Tracht gehüllten, Assoziationen an katholische Nonnen und Priester weckenden mystischen Akteure leben in verfremdeten Traumwelten. Eine inhaltliche Innovation sind dabei Motive, die als Chiffren unterdrückter sexueller Freiheit fungieren. Künstler der Gegenwart entdecken in der klerikalen Psychologie sehr menschliche, allzumenschliche, zuweilen dämonische Züge. 100

Cuevas geißelt mit dem Blatt *Botschaft für den Kardinal von Rohan* (1966) den Pakt eines machthungrigen Kirchenfürsten mit den Dämonen. Gestalten wie Rohan und Borgia, dem Laster verfallene, getriebene kaffeeske Existenzen, brüten in seinen Aquarellen zu diesem Themenkreis über Finsterem.¹⁰⁹ 101

In den sechziger Jahren entstanden Rafael Coronels umfangreiche Zyklen *Pilger* und *Alte Träume*, unterkühlte Persiflagen, die den Klerus als Versammlung lebendiger Mumien, die ihren eigenen Kopf in den Händen tragen, karikieren. Unfähig, für die menschliche Gesellschaft noch eine positive Funktion zu erfüllen, einzig um ihr persönliches Heil besorgt, tragen diese Priester mit verlöschender Kraft die Attribute und Prunkgewänder ihrer einstigen Macht. Anders als Francis Bacons Karikaturen von Päpsten, wirken diese ältlichen Gestalten kaum mehr gefährlich. 80

Vielzahl und Intensität antiklerikaler Tendenzen in der mexikanischen Kunst verweisen auf ein traumatisches Erlebnis mit der kirchlichen Macht, das mit der Konquista begann und nach der Revolution als „ab-

sichtliche Projektion eines bereits fertigen Mythos in der kollektiven Phantasie“¹¹⁰ wirkte. Das lange verdrängte, tabuisierte Thema konnte nur allmählich aufgearbeitet werden. Die Vehemenz und ideologische Bindung der Kontroversen verkürzte jedoch den Blick auf die komplexe Realität der mexikanischen Geschichte. Revolutionäre Priester wie Felipe Castañeda, der 1894 in Guerrero die Waffen gegen den Diktator Díaz erhob und getötet wurde, blieben von den Künstlern unbeachtet. Inzwischen hat der Antiklerikalismus nur noch eine kompensatorische Funktion. Seine Voraussetzungen haben sich gewandelt. Die dogmatischen Eiferer sind verstummt. Bei aktuellen Problemen stellt die heutige mexikanische Kirche keine feudale Macht mehr dar. In den Konflikten mit den liberalen Traditionen und der Revolution gewandelt, entwickelte sie sich, wie García Cantú bescheinigt, „von der Feindin der Republik zu einer treibenden Kraft des sozialen Wandels und einer Gegnerin der ökonomischen Abhängigkeit“.¹¹¹ Mit Cuevas' und Coronels Kleruskritik ist die letzte Phase einer bereits historisierenden Polemik erreicht. Sie ist mit dem Absterben des Klerikalismus und seiner historischen Wurzeln identisch. Orozco prophezeite bereits am Beginn des Muralismo in seinem Wandbild *Kehrlicht* (1923–24) in der Escuela Nacional Preparatoria das Ende des Klerikalismus als historisch unvermeidlich, indem er einen Hirtenstab mit einem zertrümmerten Thron, Hakenkreuz, Waffen, Liktorenbündel und einer Jakobinermütze – Symbolen orthodox erstarrter Ideologien – auf den von Aasgeiern beherrschten Müllhaufen der Geschichte warf.

79

DIE DARSTELLUNG DER GLÄUBIGEN

I. DIE STELLUNG DER BEKEHRTEN

Als historische Erscheinungsform des Katholizismus wird das Verhältnis zwischen Priestern und Gläubigen in die Kleruskritik einbezogen. Die gesellschaftliche Funktion der Kirche wird Bildthema. Für die Künstler um Rivera gilt, daß der Katholizismus dem Volk im Verlauf der Konquista gewaltsam aufgezwungen worden ist. Diese negative Wertung der Mission bildet den Grundtenor der meisten Arbeiten. Rivera steigert sie zu vernichtender Kritik. Er klagt Klerus und Eroberer an, die Indios zuerst besiegt, ihrer Kultur und Identität beraubt zu haben und danach durch die Taufe auf der untersten Stufe in die Kolonialgesellschaft eingegliedert und gezwungen zu haben, durch harte Fronarbeit die sorglose Existenz der Spanier zu sichern. Die neuen Christen sind habgierigen Priestern ausgeliefert. Die Getauften müssen sich unterwerfen, sie begegnen den Mönchen in der unterwürfigen Haltung Besiegter, küssen ihnen demütig die Hand. Zweiflern und Aufsässigen drohen grausame Strafen. Im günstigsten Fall können die Indios auf den Schutz der Missionare zählen. Die Wohltäter verteilen die Gnadengaben der Sieger. Da ihre Caritas nur in Verbindung mit den Eroberern, den Verursachern ihrer Not, erscheint, wird sie relativiert. Das Leben der Eingeborenen wird durch ein System von Abhängigkeiten geprägt. Die Haltung der Beschützer zeichnet ein patriarchalisch-autoritärer Zug aus. Zu den sympathischsten Gestalten des Klerus in der mexikanischen Malerei des 20. Jahrhunderts zählt Orozcos Bildnis des Bischofs Juan Cruz Ruiz de Cabañas, der in Guadalajara ein Waisenhaus gründete. Die fürstliche Gebärde, mit der dieser Wohltäter das vor ihm knieende, schutzsuchende Volk tröstet, drückt eine positive Aktivität im Rahmen einer negativen Gesamtsituation aus.¹¹² Der Kirche wird vorgeworfen, das System der Unmündigkeit zu perfektionieren, die Eroberung abzusichern, bestenfalls ihre Folgen zu mildern.

II. DIE KIRCHE DER REICHEN

- Die katholische Kolonialgesellschaft genießt alle Privilegien der Herrschenden. Vor allem Rivera kritisiert ihren Einfluß in antiklerikaler Absicht. Indem jedoch, etwa bei der Deutung Las Casas', der Widerspruch zwischen christlicher Moral und ihrem Handeln aufgezeigt wird, wird dieser ein positiver Wert zuerkannt. Las Casas fordert im Namen des Christentums von den Eroberern eine humanere Haltung.

Orozco konfrontiert sozialkritisch die heuchlerische Frömmigkeit der Reichen mit der Not der Armen. In einer Szene der Escuela Nacional Preparatoria eilen fromme Damen mit geschlossenen oder 'gen Himmel verdrehten Augen an einer am Boden liegenden Bettlerin vorbei. Er karikiert die Bourgeoisie mit Vorliebe als bigott. Dieser Spott hat in Mexiko eine lange Tradition. Entsprechungen finden sich in Posadas Graphik.¹¹³

- 90 Rivera stellt im Wandbild am Teatro de los Insurgentes die frömmelnden Reichen den Vertretern des Volkes gegenüber, der keimhaft erscheinenden neuen Gesellschaft, die auch eigentlich christliche Aufgaben erfüllt: während die Millionäre und der Klerus auf Goldbarren stehend beten, verteilt Cantinflas die Theatereinnahmen an das Volk.¹¹⁴

- In einer seiner seltenen antiklerikalen Arbeiten geht Siqueiros noch einen Schritt weiter. Er wirft dem Klerus vor, die Kirche in eine Institution der Reichen verwandelt zu haben, in ein Machtinstrument zur Sicherung der Klassenschranken. In seinem Werk *Der Teufel in der Kirche* (1947) wird die Bourgeoisie mit dem hohen Klerus durch eine hohe Orgelempore vom Volk separiert. Die Armen beten unter der Loge der Privilegierten. Siqueiros verurteilt damit wie Salazar, der die bürgerlich-kapitalistische Welt als „satanische Konzentration aller Übel“¹¹⁵ verflucht, die Kirche als Haus des Schreckens, als die soziale Misere der Klassengesellschaft stabilisierende Kraft.

III. DER GLAUBE DES VOLKES

- Angesichts der tiefen Religiosität ihres Volkes konnten die revolutionären Künstler das Christentum kaum als Religion der Bourgeoisie denunzieren. 1917 entstand Saturnino Herráns Bildnis des Laienbruders von San Miguel, eines an ein Vortragekreuz gelehnten älteren Mannes, dessen Physiognomie durch ein Leben voller Ergebenheit und Opfer

gezeichnet ist. Die Religion hat die psychische Entwicklung dieses Gläubigen in jeder Phase geprägt, sie ist inhärenter Bestandteil seines Lebens. López Velarde betont das Mitleid in den Augen des Alten für jene, die am Mysterium der Kreuzigung vorbeigehen.¹¹⁶ Dieses Mitglied einer religiösen Bruderschaft repräsentiert das traditionelle Mexiko, das Schicksal vieler Christen, deren relative Geborgenheit im katholischen Bereich durch die Revolution erschüttert wurde.

Den Malern stellte sich das Problem, das Phänomen des Glaubens der proletarischen Schichten zu respektieren, ihre Angriffe aber gezielt gegen Kirche, Klerus und die verlogenen Attitüden der Reichen zu richten. Bei Rivera überwiegt oft der einseitige Versuch, die Autorität des Klerus zu untergraben. Orozco verfällt dieser Gefahr nicht. In seinem Wandbild *Der Segen der Mutter* (1926) verabschiedet eine Frau den vor ihr knieenden Sohn mit der christlichen Geste. Der Kontext des Zyklus ergibt, daß der Mann in den Kampf zieht.¹¹⁷ Leals *Fest des Herrn von Chalma* (1922) vereinigt zwei wesentliche Aussagen: den klerikale Hab- 75
sucht verkörpernden Priester und die aufrichtige Hingabe indianischer 43
Christen, ihrer religiösen Tänze, die sie als Erbgut ihrer Kultur im katholischen Ambiente geborgen haben. Ein fanatisch aus dem Bild starrer Tänzer läßt ahnen, wozu diese Gläubigen im Haß fähig wären.¹¹⁸ Diese Indios sind Verwandte des Tzotzil Juan Pérez Jolote, der uns seinen Glauben erläutert: „Der andere am Kreuz ist auch der Herr San Mateo, er lehrt und zeigt, wie man am Kreuz stirbt, um uns Respekt zu lehren. Sie töteten ihn, weil die Juden, die Teufel, pukujes, viele Menschen aßen, und er gab sein Leben, um uns zu befreien. Bevor San Miguel geboren wurde, war die Sonne kalt, auch der Mond . . .“¹¹⁹ Dieser Text ist Ausdruck eines Synkretismus, in dem sich die religiösen und kosmischen Vorstellungen der Indios unter dem Einfluß des Katholizismus verwandelt haben. Nachdem die Kultbilder ihrer Götter zerstört und ihre Weisen getötet waren, blieb den Indios nur die Kirche als geistig-religiöse Heimat.

Die lebendige Gegenwart der vorspanischen mythischen Vorstellungen in den indianischen Gebieten Mexikos bietet faszinierende Themen. Carringtons Wandbild *Die magische Welt der Mayas* (1964)¹²⁰ im 82
Museo Nacional de Antropología ist eine surrealistische Interpretation einer magischen Religiosität, die sich im Zwiespalt der zwei Glaubensformen realisiert. Eine katholisch motivierte Prozession mit dem Bildnis der Gottesmutter vollzieht sich in einer von zahlreichen mythischen Göttern belebten Natur. Verwandte Spannungen wählt Coronel 83
als Thema seines Wandbildes *Die magische Welt der Halbinsel Yucatán*

(1964), er sieht den Kosmos der Maya erfüllt von einem Ringen um Identität zwischen den Symbolen der alten Religionen, der Naturgewalten und dem Christentum.

Die Künstler wollen das physische und moralische Leid ihres Volkes in seiner Totalität erfassen. Im sozialen Kontext erscheint deshalb das Motiv des Betens als Ausdruck des Trostes, den der Glaube in Not und Entbehrungen bietet. Francisco Goitia unternimmt als Anthropologe Exkursionen in entlegene Gebiete, auf denen er mit dem Schicksal der Indios konfrontiert wird. Dabei begegnet er zwei trauernden Frauen, deren ergreifendes Leid sein Ölbild *Tata Jesuschristus* (1926–27) inspiriert. Diese vom Schmerz getroffenen Bäuerinnen erleiden eine kosmische Trauer, ihre Tragik gerinnt zu einer verzweiferten Klage an Gott.¹²¹

In einem Zyklus, den Siqueiros um 1930 über das Leben des Proletariats schuf, figurieren mehrere Kompositionen mit betenden Bäuerinnen und Bauern. In ihnen wirkt die Religiosität des Volkes als Notschrei. Knappe Architekturmetaphern verweisen auf den sozialkritischen Hintergrund, die Härte und Ausweglosigkeit eines Lebens, für das die Religion die einzige Zuflucht ist. Ein weiterer Themenkreis sind die religiösen Bräuche, die das Leben des Mexikaners begleiten. Sie haben sich vor allem im ländlichen Bereich bis heute authentisch erhalten. Die Nacht vom ersten zum zweiten November dient dem Gedenken der Toten. Die Gläubigen kommen mit Blumen, Kerzen, Nahrung und Opfergaben auf den Friedhof, wo sie die ganze Nacht über betend, singend und meditierend an den Gräbern ihrer Verwandten verweilen.¹²² Ein ergreifendes Zeugnis magischer Religiosität, das unter dem Einfluß des Katholizismus modifiziert wurde und christliche Symbole einbezieht. Das Motiv der Totenklage erscheint in der mexikanischen Kunst in vielen Deutungen von Riveras Wandbildern bis zur Gegenwart, etwa in einem Ölbild Feliciano Bédars.

In der Osterwoche wird des Leidens und Sterbens Christi gedacht. Da die Gläubigen in den Kirchen keinen Platz finden, werden die Feiern ins Freie verlegt. In Taxco und anderen Orten ist es üblich, daß sich die Gläubigen zur Sühne für ihre Sünden ein Bündel Holz oder ein Kreuz auf die Schultern laden. Diese Büsser verhüllen ihr Gesicht mit schwarzen Kapuzen, sie kasteien sich in den Prozessionen öffentlich, um die Leiden Christi nachzuempfinden. Diese Szenen können, fanatisch gesteigert, bis zum Exzeß führen.¹²³ Am Karfreitag werden Skulpturen mit Stationen der Passion in Prozessionen mitgeführt und im Atrium der Kirchen zur Meditation aufgestellt. In einigen Orten, etwa in Ixtapala-

pa, werden auch Schauspieler engagiert. Zu dieser Vergegenwärtigung des Martyriums strömen Zehntausende zusammen. Alvarez de León, ein naiver Maler dieser Gegend, schildert in einem fast dokumentarischen Zyklus die Osterprozession als Inkarnation mexikanischer Frömmigkeit: Gläubige, Touristen, Reporter, Polizisten, Eisverkäufer, Fanatiker und Trinker vereinigen sich in diesen Szenen zu einem für mexikanische Volksfeste typischen Kaleidoskop, in dem sich Profanes und Religiöses zu einer bisweilen explosiven Mischung steigern. Dazu kommt ein phantastischer Zug: Zapatistas brechen mit einer Calavera in das Geschehen ein. Die Embleme PAN und PRI auf den Lendenschurzen der beiden Schächer Dimas und Gestas verleihen dem grandiosen Schauspiel einen politisch-satirischen Akzent.¹²⁴ Ein konstituierendes Element des traditionellen mexikanischen Katholizismus sind die Wallfahrten. Neben dem Nationalheiligtum der Jungfrau von Guadalupe in Mexiko-Stadt und dessen Filialen im ganzen Land haben vor allem die Pilgerfahrten nach Chalma, Atotonilco, Totolapan, Lagos de Moreno und zum Cerro de Jubilete bei Guanajuato überregionale Bedeutung. Dorthin pilgern jedes Jahr Millionen Christen auf der Suche nach Geborgenheit, Erlösung, Heilung von Krankheiten und Hilfe in existentiellen Problemen. Oft legen sie dabei betend und singend weite Strecken zu Fuß zurück. Manchmal begeben sich Familien und Dorfgemeinschaften mit Kirchenfahnen auf Wallfahrt, die dann einer Prozession ähnelt. Chávez Morados Bildnis eines bäuerlichen Paares entspricht dem Prototyp dieser Pilger. Der Mann trägt eine Dornenkrone, das Instrument der personalen Vergegenwärtigung der Passion, auf dem Rücken kasteit er sich mit einem Nopal für seine Sünden. Am Ziel angekommen, beten die Pilger für ihre Anliegen. Die Opfergaben, die am Ende der Wallfahrt reichlich dargebracht werden, sind für die Kirche eine wichtige Einnahmequelle, oft stammen sie von Indios und Bauern, die sie sich vom Munde abgespart haben.

IV. KRITIK DES FANATISMUS

An dieser Stelle setzt früh heftige Kritik der Künstler ein, die dem Klerus vorwerfen, den Armen das Letzte zu entlocken. Leal kleidet diesen Vorwurf in eine große Allegorie ein. Orozco bevorzugt im Fresko *Tribut für die Kirche* (1926) eine aggressive Kurzformel: zwei aus zerlumpten Kleidern ragende Hände werfen Münzen in einen Opferstock, der mit einem Schloß gesichert ist, jedoch keinen Boden hat, das Geld fangen

- ringgeschmückte, feiste Hände auf. Weit sarkastischer verunglimpft Rivera die Kirche im Nationalpalast als Almosenbank und Handelsunternehmen für Ablässe, das durch den Mißbrauch der Gefühle der Gläubigen ökonomischen Nutzen erlangt. Neben der Entlarvung der reaktionären, von der Unwissenheit profitierenden Kirche bietet er ein neues, revolutionäres Evangelium an, den Marxismus. Die Kleruskritik knüpft an Vorbilder der liberalen Aufklärung an. Ikonographische Neubildungen konzentrieren sich auf spezifisch mexikanische Themen. Dazu zählen etwa die Prozessionen, Manifestationen eines durch die Verfolgungen der Ära Calles' vertieften Glaubenslebens, die an religiösen Feiertagen stattfinden. Da der Staat die Macht der Kirche beschränken wollte, stießen auch die Reformen des Präsidenten Cárdenas auf eine katholische Opposition. In diesem Kontext entsprechen Arbeiten wie Chávez Morados *Schwarzes Mexiko* (1942) staatlicher Propaganda: in einer Prozession mit Kirchenfahnen, Kreuzen und Särgen tragen mexikanische Bauern ein überdimensionales Ochsenengerippe, Symbol der feudalen Vergangenheit, der Ignoranz, eines bereits abgestorbenen Katholizismus. Dieses Beispiel belegt, daß fanatischer Antiklerikalismus in haßerfüllter, nationale Traditionen leugnender Polemik erstarrt. Das Prozessionsthema ist besonders geeignet, den Einfluß der Kirche auf das Volk und dessen Deformation zu einer amorphen, getriebenen Masse auszudrücken. Es bleibt bis in die Gegenwart lebendig, etwa bei Mathias Goeritz, Marysole Worner Baz und Siqueiros.¹²⁵ In einer Zeichnung Orozcos wirkt eine Prozession aus leeren, schwarzen Gewändern wie ein klerikaler Spuk. Als Vorbild dürfte hier Goya gedient haben, vor allem seine Flagellantenprozession in der Akademie von San Fernando in Madrid und die *Wallfahrt von San Isidro* und *Spaziergang des hl. Offiziums*, beide 1820–23, aus der Quinta del Sordo, heute im Prado. In seinem humanitären Engagement und seinem Streben nach Aufklärung ist Orozco dem Spanier verwandt. Für seine Absage an jede Form von Fanatismus wählt er das Motiv der Blindheit, der ideologisch begründeten des Revolutionärs, dem eine rote Fahne den Blick versperrt, der religiös bedingten des Beters, dessen gefaltete Hände die Augen verdecken. Es ist naheliegend, hierin eine aktualisierende Übernahme des Motivs der verbundenen Augen der Synagoge zu sehen, in der christlichen Kunst ein Symbol der Blindheit des Judentums gegenüber der neuen Lehre. Andere Autoren beziehen sich direkter auf die Ikonographie der Synagoge, kehren das Motiv jedoch in einem antiklerikalen, religionskritischen Sinn um, wobei sie einigen Interpretationsspielraum lassen. Siqueiros' Ölbild *Der Glaube* (1946) mit der kraftvol-

len Gestalt eines weiblichen Aktes, ist nicht eindeutig auf den religiösen Glauben bezogen. Die Augenbinde symbolisiert getrübt Erkenntnis, die Fesselung durch die Schlange die Unfähigkeit des Körpers, sich seiner Kräfte zu bedienen. In seinem Werk *Religiöse Häupter* (1950) variiert Meza dieses Motiv, wobei im Titel unklar bleibt, ob sich die Kritik auf Glaubensformen, die den Gebrauch der Sinne behindern, oder auf die Religion als solche bezieht. 99

In Werner Baz' *Das Leere* (1972) richtet sich die Anklage eindeutig gegen die klerikale Kirche als Institution, die dem Volk in manipulatorischer Absicht eine substanzlos gewordene Botschaft vermittelt und die blinde Masse ein leeres Kreuz schleppen läßt. Zwei Bischöfe dirigieren diese Szene. Orozcos leidenschaftlicher Protest gegen die toxische Wirkung fanatischer Ideologien führt zu symbolischen Abrechnungen mit unter roten Fahnen tobenden Massen, den Aufmärschen der Diktatoren, klerikaler Dominanz und blutigen indianischen Riten. Mit dem Motiv eines von einem Tuch verdeckten, mit Ketten und Schienen gefesselten Kopfes findet er eine erschütternde Formel geistiger Blindheit und Fremdbestimmung, einer menschenfeindlichen Versklavung. Manche Blätter evozieren Spott und Empörung, Abscheu und Entsetzen. In einer allegorischen Szene verneigt sich eine Masse kopfloser, knieender Beter, von einer finsternen Priestergestalt beaufsichtigt, im Gleichklang bis zur Erde. Die Ausschaltung der Sinnesorgane durch totalitäre Heilslehren ermöglicht über die Paralyse des persönlichen Willens eine absolute Herrschaft. 105

Angriffe dieser Art sind inzwischen verstummt. Orozco Romero etwa karikiert mit seinem Ölbild *Der Beter* (1964) humorig die das eigene Heil suchende egozentrische Frömmerei. Werner Baz persifliert in einer allegorischen, die Petrus-Ikonographie umkehrenden Szene die weltlichen Mittel, derer sich die Kirchen zur Ausbreitung des Glaubens bedienen: Mönche ziehen die in ihren Netzen verstrickten Menschen in das Boot ihrer Kirche. Im Hintergrund lauern Schiffe mit Seelenfängern anderer Religionen. 16
98
104

V. DER NEUE GLAUBE

Seit der Konquista erscheint der christliche Glaube in Mexiko im Zeichen des Widerspruchs. Die Vorkämpfer der Unabhängigkeit, deren Verfassung den Katholizismus als einzige Religion des Landes bestätigte, waren Gläubige, ebenso ihre Gegner. Katholiken waren die meisten

- Streiter der Revolution von 1910, Cristeros und Agraristas. Die von Carranza beeinflussten Künstler sehen hier, von Leals *Feldlager der Zapatistas* (1922) abgesehen, keine interessanten Motive. Dokumentarische Aufschlüsse über die Religiosität des Volkes in dieser Zeit vermitteln die Ex-Votos, die während der Revolution entstanden sind. In Beispielen aus den von Zapatistas beherrschten Gebieten der Staaten Morelos und Guerrero danken gläubige Kämpfer den Heiligen für ihren Beistand im Kampf gegen die Konstitutionalisten.¹²⁶ Votivbilder dieser Art entstanden auch im Lager Carranzas, dessen Soldaten keineswegs den blasphemischen Antiklerikalismus ihrer Führer teilten. Diese authentischen Zeugnisse fügen sich kaum in das ideologische Konzept der Muralisten ein. Inspiriert an einem demagogisch verzerrten Antiklerikalismus, der nur einen verkürzten Blick auf die gesamtgesellschaftliche Realität zuließ, erlag vor allem Rivera der Versuchung, den Katholizismus als reaktionär, die Kirche als Instrument des Kapitalismus zu denunzieren. Die Ex-Votos belegen seinen Widerspruch zu den Sehnsüchten des Volkes.

- In der Kunst der Gegenwart werden die christlichen Traditionen unbefangener reflektiert. Alfredo Castañeda widmet einen weiten Bereich seines Werkes dem existentiellen Dialog mit dem Christentum, definiert es als schockierende Erkenntnis in seiner Collage *Augenblickliche Gegenwart* mit dem Foto einer im 16. Jahrhundert von indianischen Bildhauern dekorierten Kapelle in Calpan, Puebla. Frei von Tabus, sucht der Künstler eine fundamentale Begegnung mit den mexikanischen Traditionen. In seiner Collage *Von meiner Gefangenschaft* (1972), einem hintergründig verschlüsselten Selbstbildnis, versteht er sich in Anspielung auf die Bibel als Nr. 143 999, als Vorletzten der Gerechten, gefangen im Glauben, die christlichen Erfahrungen seines Volkes teilend, zur Ausfahrt zu neuen Ufern bereit.¹²⁷

Für Qualität und Differenziertheit dieser Auseinandersetzung mit dem Glauben gibt es in der europäischen Kunst des 20. Jahrhunderts wenige Parallelen.

Riveras Wandbild *Die Schöpfung* (1922) in der Escuela Nacional Preparatoria ist für die Situation zu Beginn der Wandmalerei exemplarisch. Der nach langjährigen Studien aus Europa zurückgekehrte Künstler steht noch stark unter dem Eindruck seiner Begegnung mit der italienischen Monumentalmalerei der Renaissance.¹²⁸ Im oberen Teil durchbrechen die Hände Gottes ein Himmelssegment. Das kosmologische Heilssymbol assoziiert Vollkommenheit und Unendlichkeit, die Hände ordnen die Elemente, erschaffen Jenseits und Diesseits. Es existieren bereits Engel, Heilige und Menschen. Durch verschiedene Wolkenebenen voneinander getrennt, verbindet sie eine verwandte Physiognomie. Die weiblichen Gestalten wecken Assoziationen an das Thema der klugen und törichten Jungfrauen, unter ihnen figurieren Personifikationen verschiedener Rassen und Völker. Der weibliche Akt links verrät den Einfluß Signorellis, er wird auf der anderen Seite durch einen männlichen Akt ergänzt. Neben diesen Anspielungen an Adam und Eva erscheinen inmitten einer dichten Vegetation die vier Evangelistensymbole. Rodríguez sieht hier eine „Mischung von Poesie und Philosophie, von Heidentum und Christentum“,¹²⁹ eine Problematik, die sich aus der Themenwahl, der Spannung zwischen Anspruch und Realisierung, sakralen und weltlichen Elementen ergibt. Interessant ist, daß sich Rivera nachträglich gegen jeden Vorwurf ideologischer Unklarheit wehrte und betonte, eine Allegorie des Pythagoreismus und Humanismus geplant, sogar den dialektischen Materialismus einbezogen zu haben. Nach dieser konstruiert anmutenden Zielstellung symbolisieren die drei Lichtstrahlen und die Hände die Primärenergie, die weibliche und die männliche unbedeckte Gestalt des Prinzip des Lebens, der Fruchtbarkeit, die übrigen weiblichen Gestalten das Wissen, Mythos, erotische Poesie, Tradition, Tragödie, Weisheit, Gerechtigkeit, Kraft, Enthaltsamkeit, auf der linken Seite den Tanz, die Musik, das Lied und, mit Heiligenscheinen, Glaube, Hoffnung und Liebe. In der Orgelnische erscheine über einer Art Lebensbaum der Pantokrator mit ausgebreiteten Armen.¹³⁰ Am Anfang einer vielfältigen Auseinandersetzung

mit europäischen Traditionen und der akademischen Malerei ist das Werk ein Versuch, Renaissance, Jugendstil, Kubismus und Verismus aufzuarbeiten. Vor allem durch das Eingreifen Gottes, Zitate der christlichen Schöpfungssikonographie, folgt es traditionellen Schemata.

- 117 In der Casa de los Azulejos in Mexiko-Stadt widmet Orozco das Wandbild *Allwissenheit* (1925),¹³¹ eine säkularisierte Schöpfungsversion, der Geburt des neuen, von Kraft, Harmonie und Schönheit erfüllten Menschen, einem Hauptthema der revolutionären Kunst. Auch dieser gigantische Mensch kommt nicht ohne die Hilfe mythischer Kräfte aus, die ihn segnen, ihm die Hände auflegen, ihm Bewußtsein und Fruchtbarkeit verleihen.¹³² Inhaltlich gipfelt das Bild im Gedanken der Befreiung, der Lösung aus den Verstrickungen der Vergangenheit, zu denen der neue Mensch befähigt wird, eine Idee, die sich im zentralen Motiv der allegorischen, ihre Fesseln abstreifenden Frauengestalt manifestiert, die Fernández als Personifikation der Gnade deutet.¹³³ In Orozcos Ikonographie fügt sich die aufstrebende Gestalt jedoch eher als Sinnbild der emanzipatorischen Kräfte der Revolution ein. In Nebenszenen erscheinen Hände, die das Feuer der Erkenntnis und der Schöpfung übertragen.¹³⁴

- 114 In der Wandmalerei beschwört das Thema der Schöpfung ein blühendes Paradies, eine Welt des Friedens und des Glücks, die Entfaltung aller kreativen Kräfte des Volkes. Riveras Zyklus in der ehemaligen Kapelle von Chapingo ist ein Lobgesang auf die Erde und die Fruchtbarkeit, „eine auf das Irdische bezogene poetische Bibel der Revolution“,¹³⁵ für Gillet gar eine „Sainte-Chapelle der Revolution, Sixtina der neuen Zeit“.¹³⁶ Die christlichen Motive erfahren eine weitgehende Verwandlung; Beweinung, Baum der Erkenntnis, Kreuzigung, Engelsmetaphern werden einem weltimmanenten Kontext unterworfen. Themen 114 wie die Geburt der Elemente, die Erschaffung des Menschen, der Pflanzenwelt korrespondieren mit der Verherrlichung der revolutionären Neugeburt, die im sozialen Bereich mit Befreiung identisch ist. Emanzipiert, wird der Mensch fähig, unermessliche Kräfte zu entfalten, Chaos und Technik zu bändigen und Entwicklungsprozesse zu lenken. Daneben wirken mythische Kräfte: der Feuergott Vulkan reicht den Menschen aus dem Inneren der Erde eine brennende Fackel. Assoziationen an die christliche Ikonographie sind in Fülle vorhanden.¹³⁷ Zitierte Rivera im Wandbild *Die Schöpfung* die das Chaos bändigenden 112 Hände Gottes, so säkularisiert er dieses Motiv jetzt in drei Versionen, als schützende, gerechte, als kreative Hand und zum Kampf geballte

Faust, einem mythischen Leitmotiv des revolutionären Utopia.¹³⁸ Sein Wandbild *Der Mensch am Scheideweg* (1934) verherrlicht den Arbeiter, 113
 Techniker und Ingenieur, der als Beherrscher des Mikrokosmos und Makrokosmos und der Geschichte eine Schlüsselposition einnimmt. Auch hier symbolisiert eine gigantische Hand die menschliche Kreativität.¹³⁹ Dieses Modell variieren Riveras Wandbilder im Treppenhaus des Luncheon Clubs von San Francisco (1931), der Brunnenhalle des Detroit Institute of Arts (1932), am Teatro de los Insurgentes und im 90
 Lermabassin (1951), einer materialistischen Enzyklopädie der Schöpfung aus dem Wasser, dem Ursprung des Lebens.¹⁴⁰ Einem relativ geringen ikonographischen Zwang unterliegend, lässt sich das Schöpfungsthema leicht aus seiner sakralen Bindung lösen. Orozco verzichtet in seinem Wandbild *Der Mensch als Schöpfer* (1936) in 204
 der Aula der Universität von Guadalajara auf direkte Entlehnungen aus der christlichen Ikonographie und mythische Motive. Diese säkularisierte Allegorie feiert den prometheischen Menschen, der als Forscher, Arzt und Konstrukteur diese Welt organisiert und gestaltet. In diesem Sinn bleibt das Schöpfungsthema auch ein wichtiges Modell der neueren Kunst: Benito Messeguer widmet sein programmatisches Wandbild *Der Mensch, Schöpfer seiner selbst* (1936) dem sich im Kampf realisierenden Menschen, der das Atom beherrschend alle Bedrohungen übersteht und seine Neugeburt im Feuer der Katharsis gewinnt. Auch diese säkularisierte Deutung zitiert eine überdimensionale mythische Hand. Auf jede motivische Bindung an überirdische Bezüge verzichtet erst 118
 Anguiano in seinem Triptychon *Die Schöpfung* (1972), einer Allegorie der künstlerischen und wissenschaftlichen Kreativität des mexikanischen Menschen in seiner Geschichte.

DREIEINIGKEIT

I. DAS BÜNDNIS

- 115 In Riveras Fresko *Hier lehrt man die Erde ausbeuten, nicht die Menschen* (1925–26) in Chapingo segnet eine allegorische Gestalt in priesterlicher Kleidung von einer Wolke aus die Begegnung eines Arbeiters mit einem Bauern. Hoheitsvoll, geschlechtslos, wird sie durch eine entrückte Physiognomie und eine Mandorla über je vier flankierende Frauengestalten erhoben, die Attribute als Personifikationen der Agrarwissenschaften ausweisen. Dieses mythisch-messianischen Vorstellungen entsprechende Motiv variiert eine zweite Fassung im Erziehungsministerium: die segnende männliche Gestalt wirkt weniger idealisiert, ihr verhaltener Gestus ist einer weit ausladenden gebieterischen Bewegung gewichen, ihr Blick richtet sich auf den Betrachter. Die hieratische Ordnung ist gemildert, die Frauengruppen, die den historisch-feierlichen Akt begleiten, thronen nicht auf Wolken, sondern schreiten auf der Erde. Im Kontext der Zyklen besiegeln die allegorischen Gestalten ein revolutionäres Bündnis.¹⁴¹ Secker betont die kompositionellen Beziehungen zu Raffaels *Disputa* im Vatikan.¹⁴² Es boten sich jedoch auch mexikanische Vorbilder an. Gottvater, der mit ausgebreiteten Armen irdisches Geschehen segnet, ist ein Leitmotiv der Kolonialkunst, etwa in Miguel Cabrerass *Jungfrau der Apokalypse* (1760) in der Pinacoteca Virreinal oder Juan de Villalobos' Ölbild mit der Familie der Jungfrau in der Sakristei der Jesuitenkirche in Puebla. In einer weiteren Szene Riveras im Erziehungsministerium vollzieht sich die Verbrüderung ohne
- 49 Mitwirkung einer himmlischen Kraft. Die mexikanische Berglandschaft konkretisiert das Bündnis. Im Zusammenhang des gesamten Zyklus wirkt es als Appell, sich zur kollektiven Tat zu vereinen. Der ideologische Ethos der neuen Macht bestimmt seinen propagandistischen Inhalt. Damit wurde die relativ komplizierte, assoziativ an die christliche Kunst gebundene Konstruktion zu einem revolutionären Sinnbild vereinfacht.

II. CHRISTLICHE TRADITIONEN UND REVOLUTIONÄRE DREIEINIGKEIT

Die Dreizahl, bereits in frühen Religionen mythischer Inbegriff der Heiligkeit und Vollendung, ist in der christlichen Ikonographie ein Symbol der Dreifaltigkeit, der Erhabenheit und Allmacht Gottes. In Mexiko wurde das Dreieinigkeitsmotiv durch die Kolonialkunst bekannt. Es erfreute sich, vor allem in der religiösen Volkskunst der Retablos und Ex-Votos, deren soziologische, religionspsychologische und historische Bedeutung im 20. Jahrhundert erkannt wurde, großer Beliebtheit.¹⁴³ José Moreno Villa sieht in der Darstellung der Dreieinigkeits- 66
als drei gleichgestaltige Personen eine auf spanischen Modellen, etwa einer Illustration aus Fray Juan Riccis *Pintura Sabia* (1659–62) basierende, 65
spezifisch mexikanische Tradition, die der missionarischen Notwendigkeit entsprang, für die Verkündigung des Dogmas ein allgemeingültiges ikonographisches Motiv zu finden.¹⁴⁴ Wolfgang Braunfels analysiert die Dreieinigkeits- 66
in der europäischen Kunst und verweist auf ihre Sonderform von den Mosaiken von Santa Maria Maggiore bis Andrea del Sarto.¹⁴⁵ Von den Päpsten mehrfach verboten, fand diese trotzdem in der Kolonialkunst Verbreitung, etwa in Ex-Votos, bei denen Gloria Kay Giffords den Einfluß eines Ölbildes von Miguel Cabrera 66
erkennt.¹⁴⁶

Die Funktion des Dreieinigkeitsmotivs im Muralismo, eines der interessantesten Phänomene der revolutionären Kunst, dokumentiert, in welchem Maße die Künstler an den Assoziationsreichtum der christlichen Ikonographie anknüpfen. Rivera bleibt zunächst im traditionellen Bereich, wenn er im Wandbild *Die Schöpfung* die drei Hände zitiert, das 112
Symbol der Dreieinigkeits- als Weltenschöpfer. Im Erziehungsministerium wird das christliche Rahmenthema mit einem revolutionären Inhalt erfüllt. Im Wandbild *Dreieinigkeits- 50*
Bündnis zwischen Proletariat und Bauern durch einen Soldaten ergänzt. Dem Proletarier kommt als Zentralfigur eine dominierende Rolle zu, ein roter Stern weist ihn als Kommunisten, Mittler der neuen Heilslehre und politisch bewußteste Kraft aus. Das Kompositionsschema des Bundes, den er stiftet, entspricht der in der christlichen Kunst durch einen Priester vollzogenen Trauung Mariens, etwa in Domenico Ghirlandaios Wandbild in Santa Maria Novella in Florenz, ein Modell, das die mexikanische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts aufgreift, etwa in einem Ölbild Cristóbal de Villalpandos für die Franziskanerkirche von Huaquechula (1675).¹⁴⁷ In einer säkularisierten Form erscheint das Motiv in Davids

- Ballhausschwur (1790–91), ein Vorbild, das Riveras Absicht inhaltlich sehr nahe kommt. Rudolf Zeitler betont, daß der Schwur einen anschaulichen Inhalt bekommen mußte: „Deshalb stellte David die Vereinigung der drei Stände (um die es sich am 20. Juni 1789 gar nicht gehandelt hatte!) in den Vordergrund. Sein Gemälde ist also kein Bild des tatsächlichen Ereignisses, sondern eine Interpretation, wie man sie von 1790 aus sehen möchte: der Eid im Ballhaus als gegen die monarchistische Gewalt gerichtete Bestätigung der nicht mehr nach Ständen geschiedenen Nationalversammlung.“¹⁴⁸ Die revolutionäre Trinität hat eine vergleichbare utopisch-propagandistische Funktion: die tatsächliche Geschichte ideologisch umdeutend, soll sie die mexikanische in die sozialistische Revolution überleiten, ein Ziel, das die auf fernen Fabrikanlagen gehißten roten Fahnen signalisieren. Der Dominanz des Proletariats bei Rivera entspricht in der christlichen Formel auch die Betonung der mittleren, Gottvaters, durch Attribute. Die Teilnahme des Soldaten soll ein machtvolleres Bündnis vorstellen. Das Motiv dürfte Reminiszenzen an die Episode der „Roten Bataillone“ enthalten, ferner wurzelt es in theoretischen Anregungen: 1924 unterstützte die Zeitschrift „El Machete“ Obregón und die Kandidatur Calles’ und publizierte das Manifest des Syndikats der technischen Arbeiter, Maler und Bildhauer, in dem der Kampf der Soldaten des Volkes und der bewaffneten Bauern und Arbeiter gegen die Bourgeoisie und ihre gedungenen Militärs gefordert wird.¹⁴⁹ Deutliche Parallelen existieren auch zur Ikonographie der revolutionären Kunst des 19. Jahrhunderts. Ein Kampfbündnis verherrlicht bereits Delacroix’ berühmtes Bild *Die Freiheit führt das Volk* (1830), das Rivera mit Sicherheit kannte, ebenso zahlreiche graphische Blätter, etwa eine anonyme Arbeit von 1848, die einen Arbeiter, einen Bürger und einen Soldaten auf der Barrikade vereint.¹⁵⁰ 1927 kommt Rivera in der Sowjetunion mit der Kunst der russischen Revolution in Kontakt, in der das Thema der Einheitsfront eine zentrale Rolle spielt. Die Gemeinsamkeiten sind offensichtlich.¹⁵¹ Rivera zitiert das Motiv in vielen Variationen: ein Arbeiter, ein Bauer und ein Soldat studieren gemeinsam, sie verteilen Bücher, verspotten die bürgerliche Intelligenz, singen Lieder der Revolution oder beteiligen sich an der Ernte. Entspricht die revolutionäre Trinität einer utopischen Tendenz, so beruht die reaktionäre aus Klerus, Großgrundbesitz bzw. Bürgertum und Militär auf historischen Erfahrungen und wurde in der liberalen Pressekarikatur und in der Kunst der französischen Revolution entwickelt.¹⁵² Rivera führt eine Konfrontationsformel in den *Muralismo* ein: die aus einem Priester, einem Kapitalisten und einem

Grundbesitzer formierte reaktionäre Dreieinigkeit belauscht von einem Gebüsch im Hintergrund aus mißtrauisch das Volk. Diese Gegenüberstellung hat eine steigernde Wirkung. Das Motiv des Feindbildes bestimmt die gesellschaftliche Substanz und propagandistische Wirkung der revolutionären Kräfte.¹⁵³ Nach der theoretischen Vorbereitung folgt im Wandbild *Die Nacht der Reichen* die revolutionäre Tat: die proletarischen Massen, geführt von der revolutionären Dreieinigkeit, dringen in das durch einen Mönch zur negativen Trinität komplettierte Gelage der Kapitalisten, Großgrundbesitzer und mondänen Damen ein. Gut und Böse werden auf lapidare Weise geschieden und antagonistischen Kräften zugeordnet. Diese permanente Konfrontation, ein Leitmotiv Riveras, will politische Feinde demaskieren, anklagen, überwinden.¹⁵⁴ Rivera scheint die Gefahren der Schematisierung gespürt zu haben. Er versucht, das Modell durch Nebenfiguren aufzulockern. In Chapingo werden Kapitalismus, Militarismus und Klerikalismus als abscheuliche Ungeheuer und Plagen der Erde mit allen Vorstellungen des Bösen belegt. Der Sieg über das personifizierte Böse führt in das Paradies. Dieses Thema kennt auch die zeitgenössische Literatur.¹⁵⁵

Das Wandbild *Die Welt von heute und von morgen* (1929–35) im Treppenhaus des Nationalpalastes enthält eine Summe von Riveras Ikonographie. Priesen die Künstler des Syndikates Calles euphemistisch als „definitiv revolutionäre Persönlichkeit“,¹⁵⁶ so reiht ihn der Künstler jetzt in die negative Trinität ein, die, ihrerseits von der Finanzaristokratie gelenkt, an den Schaltstellen der Macht agiert. Es ist eines der wenigen Beispiele, in denen das Modell mit einer konkreten Persönlichkeit besetzt wird. Die Grenzen des grob propagandistischen Effektes werden dabei offenbar: unbekümmert um die historische Situation, stellt Rivera wohl einen Bischof in einen Gegensatz zu Calles, jedoch zu diesem in den gleichen Machtblock, lediglich ein Hinweis auf die Religionsgesetze, aus einiger Entfernung kaum sichtbar, deutet den Konflikt an. Der gewandelten Realität entspricht die Ablösung des Großgrundbesitzers durch einen General. Die Abrechnung mit Calles fügt sich in die Politik des Präsidenten Cárdenas ein. Über dieser Gruppe erscheint in utopischer Vorwegnahme ihres künftigen Sieges die durch das Proletariat geführte revolutionäre Trinität. Karl Marx weist ihr mit dem Pathos eines Erlösers, eine Schrifttafel mit der Verheißung einer klassenlosen Gesellschaft in der Hand, die Zitate aus dem kommunistischen Manifest enthält, den Weg in das kommunistische Paradies, eine Art säkularisiertes himmlisches Jerusalem, das als Endziel aufleuchtet.¹⁵⁷ Diese von einer Aureole aus Licht und Feuer förmlich verklarte

- Gruppe besteht aus überindividuellen, die Fülle der Kraft verkörpernden Typen. Sie krönt ein in seiner Dichte kaum übersehbares Programm. Ihr Sieg wird als Folge des Klassenkampfes demonstriert. Ein
- 61 Agitator weist zu Szenen eines modernen Bürgerkrieges, in dem sich die mit Gasmasken ausgerüstete revolutionäre Dreieinigkeit beteiligt. Damit versucht Rivera, die Jahrzehnte nach der mexikanischen Revolution abgenutzte Formel auf die Gegenwart zu beziehen. Unverkennbar ist der moralisierende Zug, der Appell an das Bewußtsein der Massen. Die Kräfte der Revolution erringen durch ihre Einheit mythische Stärke, während ihr reaktionäres Gegenstück dem Untergang geweiht ist. Eingebunden in visionäre Szenen der Revolution, wirkt dieses Motiv in
- 102 Riveras *Sonntagsträumerei in der Alameda* (1947–48) eher wie eine erstarrte Leerformel.
- Unsicher ist, wer das Thema eingeführt hat. Riveras erste Deutung ist
- 50 1924 datiert. Orozco begann 1923 mit seiner ersten, 1926 von ihm über-
- 68 arbeiteten Version, in der die linke Figur noch aus einem sitzenden Intellektuellen bestand, der mit Winkel, Bleistift und Papier ausgestattet war.¹⁵⁸ Die rechte Gestalt trug Schlossermontur und Metallwerkzeuge. Es scheint, als habe Orozco mit seiner Korrektur sarkastisch auf Riveras Optimismus reagiert: er postiert zwischen zwei knieende bäuerliche Gestalten, von denen die linke betet, während die rechte, deren Hände amputiert sind, in ohnmächtigem Zorn aufblickt, einen proletarischen Kämpfer: seine mächtigen Arme halten ein Gewehr, während er mit kämpferischem Pathos voranstürmt, verwehrt ihm eine um den Kopf wehende rote Fahne die Sicht. Mit dieser Modifikation schuf Orozco eine Allegorie tragischer Handlungsunfähigkeit. Im Gegensatz zum politischen Messianismus Riveras persifliert er von der Position eines radikalen Humanisten aus die Ohnmacht und das Scheitern der Revolution. Nachbarszenen verdichten diese Interpretation: links prügeln sich Arbeiter mit Hammer und Sichel zur Freude der Bourgeoisie,
- 321 rechts bezeichnet die Streikszene den ambivalenten Beginn des Aufstandes; neben ihr bildet das Wandbild *Der Schützengraben* mit drei getroffenen, zusammenbrechenden Kämpfern eine Szene der Niederlage und Verzweiflung. Orozco umgeht die Schematisierung der revolutionären Kräfte. Von allen dogmatischen Ideologien distanziert, meidet er propagandistische Formeln. Wählt er in einem seiner politischsten
- 44 Werke, dem Wandbild *Lateinamerika* (1932–34) im Dartmouth College, den gesellschaftlichen Antagonismus zum Thema, so bevorzugt er eine weniger formelhafte Lösung: die typisierte Gestalt des lateinamerikanischen Revolutionärs stellt die aus Militärs, dubiosen Diploma-

ten, Maffiosi und einem geldschluckenden Prälaten bestehende Reaktion. Schwer deutbar sind drei seltsame bewaffnete Gestalten in seinem Wandbild *Allegorie Mexikos* (1940) in der Bibliothek Gabino Ortiz in Jiquilpan. Fernández sieht in ihnen Personifikationen der Gesetze, der Freiheit und Gerechtigkeit. Ihre Funktion ist der Komposition kaum zu entnehmen. Nimbus und Krone verweisen auf die Ikonographie der Heiligen, dem widerspricht jedoch die karikaturistische Behandlung. Möglicherweise sind sie eine Anspielung auf die drei von militanten katholischen Kräften beherrschten Städte Jiquilpan, Sahuayo und Zamora in Michoacán.¹⁵⁹ Eindeutiger bezieht sich Orozco in seinem Wandbild im Schloß Chapultepec auf die Personifikation der Reaktion, den Sieg der Liberalen über das Triumvirat aus Klerus, Militärs und Monarchisten. 69 222

Wenn sich die Dreieinigkeit seit dem Zyklus in der Escuela Nacional Preparatoria zu einem „mystisch-revolutionären Schlüsselthema“¹⁶⁰ des Muralismo entwickelt hatte, so ist zu präzisieren, daß Orozcos skeptische Deutung kaum Nachfolger fand. Jüngere Künstler griffen Riveras Modell als Träger ihrer politischen Vorstellungen auf. Durch die Graphik einem weiten Publikum vertraut, wurde es bis in die dreißiger Jahre zitiert. In Santos Balmoris Version kommt dem von einem Soldaten und einem Bauern flankierten Arbeiter als Symbolfigur der kommunistischen Revolution eine kanonisch dominierende Rolle zu: der Prätorianer einer neuen Zeit führt mit drohend erhobenen Fäusten, seine Ketten sprengend, den Aufstand an, über ihm erscheint der rote Stern als Siegeszeichen.¹⁶¹ Die revolutionäre Trinität verkörpert als mythisches Symbol Wesen und Widersprüche des Muralismo. Sie ist die Emanation des Volkes, der Katalysator seines Glückes. Von Bindungen an die christliche Ikonographie gelöst, soll sie deren Assoziationen dem moralischen Appell der Revolution verbinden. Als Träger einer aktuellen politischen Botschaft lebt das Motiv von einer Vereinfachung, die komplizierte gesellschaftliche Verhältnisse nicht erfassen kann. Ständige beschwörende Wiederholungen sollen ihm die Funktion einer von magischer Kraft erfüllten Heilsformel verleihen. Als sich die politische Situation bereits gewandelt hatte, wurde seine unkomplizierte Maskenhaftigkeit, die bestimmte Merkmale betont (dicke Bourgeois, siegreicher Proletarier) zum Klischee.¹⁶² Im Sinne Jungs kann man deshalb von einem „dogmatischen Symbol“¹⁶³ sprechen. 57

LEBEN UND WIRKEN CHRISTI

I. VERKÜNDIGUNG

- 120 Neben Konquistadiskussion und Kleruskritik nimmt die Deutung der Person Christi in der mexikanischen Malerei breiten Raum ein. Dabei werden interessante ikonographische Modifikationen bereits bei der Behandlung des Verkündigungsthemas deutlich. Ein Teil der Arbeiten lehnt sich eng an christliche Topoi an, transponiert das Ereignis jedoch in Wiederholung der Renaissance nach Mexiko. Diesem Typus entspricht Cantús *Verkündigung* (1942): landschaftliche und architektonische Chiffren deuten das mexikanische Ambiente an, Maria selbst wird als Mexikanerin interpretiert. Traditionelle Motive werden variiert, indem die Frau in eine Szene blickt, in der ein Engel, durch das Stirnband als Gabriel bezeichnet, mit einem Einhorn vor dem hl. Franziskus erscheint, der beide, stellvertretend für Maria, demütig grüßt. Das Einhorn ist in diesem Bildzusammenhang Sinnbild der unbefleckten Empfängnis, der Menschwerdung Gottes.¹⁶⁴ Da die Verkündigung in den Hintergrund verwiesen ist, liegt der Hauptakzent auf der Huldigung der weiblichen Schönheit. Zárraga verknüpft christliches Heilsgeschehen auf andere Weise mit profaner Alltäglichkeit, indem er in sein Wandbild in der Kathedrale von Monterrey (1941–46) in aktualisierender Absicht Arbeiter einbezieht. In einer Version Anguianos richtet
- 119 sich die Botschaft an eine Schwangere. Der Mangel an sakraler Atmosphäre wird durch einen Hinweis auf die Mutterschaft Mariens ersetzt. Der einzige Bezug auf ein überirdisches Ereignis ist der schwache Schatten einer Taube über der Frau, Sinnbild der „Beschattung durch den Hl. Geist“, göttlichen Eingreifens.¹⁶⁵ Weist die christliche Kunst in der Verkündigung auf die Erlösung des Menschen durch Gott hin, so klingt hier im sozialen Typus der Frau die Hoffnung auf Erlösung aus Not und Entbehrung an.¹⁶⁶ Das erklärt die Beliebtheit, der sich dieses Thema in der mexikanischen Malerei erfreut, die Tendenz, mit der theologische Bezüge gemieden werden. Der soziale Kontext dominiert gegenüber Elementen der traditionellen Ikonographie. Die Surrealisten interes-

siert eher der Einbruch einer überirdischen Macht in das menschliche Leben, die Aufhebung der Grenzen zwischen Irdischem und Himmlischem, die sich in der Verkündigung vollzieht. Soriano adaptiert den allgemeinen Typus der christlichen Kunst für eine phantastische Szene: vor lädierten Mauern agiert der diagonal in den Raum vorstoßende Erzengel Gabriel im Pathos der mexikanischen Kolonialplastik, er scheint von einem Sockel gestiegen zu sein, wendet sich an eine Schwangere, die mit scheuer Ehrfurcht seine Botschaft empfängt. Die Skulptur eines Barockengels begleitet sein Erscheinen. Mezas Deutung weicht mehr vom christlichen Schema ab und leitet zu den freieren Adaptationen über: ein Engel mit Libellenflügeln, durch Dolche in den Schenkeln am Weggehen gehindert, ist in einem intensiven Dialog auf eine Frau bezogen, die ein kleiner fliegender Engel mit einem Tuch umhüllt, eine individuelle Formel für die Begegnung zweier Liebender, mit der das Geheimnis der Liebe und Menschwerdung poetisch gepriesen wird.¹⁶⁷ Betont Soriano die dramatische Geste des Grußes, so konzentriert sich Meza auf den Kern des Verkündigungsthemas, die Hingabe. Carringtons *Verkündigung* (1959) schließlich ist eine surrealistische Szene voller Rätsel und Schrecken. Der christliche Titel dient als literarische Chiffre für das Erscheinen einer mythischen, von phantastischen Fabeltieren und Schlangen begleiteten Gestalt, die ein weites Feld von Assoziationen öffnet. Sind die Elemente der christlichen Ikonographie hier weitgehend reduziert, so verweisen sowohl die an der mexikanischen Realität inspirierten als auch die phantastischen Deutungen auf die Göttlichkeit des Menschen, seine Geburt, den Beginn seiner Existenz.

II. GEBURT UND KINDHEIT CHRISTI

Das Madonnenthema zählte in Mexiko, einem Land, dessen Katholizismus durch eine lebendige Marienverehrung geprägt ist, zum Repertoire der akademischen Ausbildung. Es begegnet uns in Schülerarbeiten Riveras und Siqueiros'.¹⁶⁸ Die meisten Autoren folgen den volkstümlichen Modellen der christlichen Ikonographie, ergänzen sie mit säkularisierenden Elementen. Cantú und Castellanos verlegen die Szene nach Mexiko. Trotz der Reduktion des Themas auf seinen allgemeinsten Inhalt, eine Chiffre für natürliche Mutter-Kind-Beziehungen, die auf Attribute der Heiligkeit verzichtet, bleibt für das mexikanische Publikum die assoziative Verwandtschaft mit der christlichen Kunst le-

276 bendig. Orozcos Wandbild *Mutterschaft* (1923) in der Escuela Nacional Preparatoria, eine weltliche Allegorie mütterlichen Glückes, wurde als ketzerisch verstanden und angegriffen.¹⁶⁹ Die Verehrung, die in der christlichen Kunst der Gottesmutter zukam, wird auf eine Frau aus dem Volk bezogen. Dieser Typus der in der revolutionären Malerei bevorzugten weltlichen Madonna, der eine ausgesprochen bäuerliche Physiognomie verliehen wird, ist der Geburt des neuen Menschen gewidmet. In ihm wird die Schönheit mexikanischer Frauen glorifiziert. Die marianische Ikonographie wird als Urbild für die Sorge und den Schutz der Mutter tangiert. Siqueiros' *Proletarische Mutter*, ein Protest gegen bestehende gesellschaftliche Verhältnisse, läßt sich kaum noch dem Umkreis der christlichen Ikonographie zuordnen. Entbehrung und Not werden damit emotional wirksam als Folge sozialer Ungerechtigkeit angeklagt. Der sozialkritische Impetus dieser Arbeiten, die sich durch mehrere Brechungen hindurch auf traditionelle Archetypen beziehen, ist als Ausdruck radikaler Hoffnung auf künftige Erlösung durch das Proletariat zu deuten.

- Die heilige Familie, die Anbetung des Kindes durch die Hirten oder die drei Könige, bezieht mehrere Personen ein. Von Zárraga stammt ein in
 125 der Art der Nazarener historisierendes Repräsentationsbild. In prunkvoller Kleidung erscheinen die drei Herrscher aus dem Morgenland, sie verkörpern die Lebensalter. Das mit einem Lichtnimbus bezeichnete Kind liegt in einer kunstvoll drapierten Wiege, eine Erdkugel in seinen Händen ist Attribut seiner göttlichen Macht. Kostbare Gaben, die ange-deutete Palastarchitektur und das links im Hintergrund sichtbare Ge-folge bestimmen die vornehme Atmosphäre. Mit dieser Version kon-trastiert Riveras *Anbetung der Hirten* (1912–13), eine kubistische Arbeit,
 126 in der ein ländliches Paar monumental ins Bild gesetzt ist, eine eher lite-rarische Titelwahl, zu deren Bestätigung das ambivalente Symbol einer die Madonna und das Kind im weiten Bogen umspannenden Aureole aus Licht dient. Von Rivera stammt auch eine Kompositionsskizze (1921) nach Stefano da Zevios *Madonna im Rosengarten* (15. Jahrhun-dert) im Museum von Verona.¹⁷⁰ In einer weitgehend säkularisierten
 128 Fassung der Anbetung Mezas von 1940 dominiert die Gruppe einer unbedeckten Familie, kräftigen, michelangelesken Gestalten; die Eltern schauen auf ein schlafendes Kind, von dem überirdisches Licht ausstrahlt. Eine Rinderherde komplettiert diese Szene. Auf eine Krippe und andere Attribute des christlichen Modells verzichtet Meza, die drei Könige, kaum sichtbare winzige Figuren auf einer fernen Wolke, wirken als verfremdetes Zitat. Hier bietet sich eine inhaltliche Parallele zum

deutschen Expressionismus an, etwa einem Familienbildnis Willy Jaeckels in der Dresdner Galerie Neue Meister.¹⁷¹ Guerrero Galvns *König aus dem Morgenland* (1949) schildert eine Szene, in der ein Kind, stellvertretend für Christus, in der Krippe verehrt wird. Nicht das Ereignis, sondern dessen Feier ist gemeint. Diese Krippenspiele wurden in Mexiko von den Franziskanern als Mittel der Glaubensverkündigung gefördert, der realen Aktualisierung des Heilsgeschehens, in ihnen lebt eine Religiosität, die, gefühlsbetont und zugleich auf die soziale Realität bezogen, tief im Volk verwurzelt ist. Sind stark folkloristische und sozialkritische Akzente ein spezifischer Zug der mexikanischen Malerei, so sind skularisierende Adaptationen christlicher Themen an öffentlichen Gebäuden oft umstritten. In einem Fresko Riveras in der Brunnenhalle des Detroit Institute of Arts, das ein biologisches Versuchslabor mit Haustieren und einem von einem Arzt geimpften Kind zeigt, erkannte man eine heilige Familie, drei Laboranten wurden als Könige aus dem Morgenland verstanden. Kirchliche Kreise forderten daraufhin die Zerstörung des Wandbildes mit der Begründung, die heilige Familie gehöre nicht in die „Nachbarschaft schmutziger Fabrikarbeiter“; Rivera fand jedoch Verteidiger, nicht zuletzt in Edsel Ford.¹⁷²

124

III. DAS WIRKEN CHRISTI

1. Die Vertreibung der Händler

Es ist bezeichnend, daf Lehren und Taten Christi, die als solidarisches Eintreten für die Schwachen und sozial unterprivilegierten Schichten zu verstehen sind, auf besonderes Interesse stoßen.¹⁷³ Die Praxis, die soziale Botschaft der Lehre Christi gegen die römische Kirche und ihren Klerus zu richten, beherrschten bereits die Reformatoren des 16. Jahrhunderts. Dieser Tradition folgten auch die mexikanischen Liberalen, wobei sich das Thema der Vertreibung der Händler aus dem Tempel besonders zu einer radikalen Umdeutung anbietet. So publizierte die Zeitschrift „El Hijo del Ahuizote“ 1901 eine antiklerikal-blasphemische Karikatur, in der Christus, die Personifikation des Kongresses von San Luis, die beiden Bischöfe Montes de Oca und Regis Planchete aus dem Tempel der Konstitution peitscht. Von den Wolken des Himmels aus beobachten die liberalen Politiker Benito Jurez, Lerdo de Tejada, Melchor Ocampo und Santos Degollado lächelnd diese Szene.¹⁷⁴ Chvez Morado knüpft in einem Entwurf für ein geplantes Wandbild unmittelbar an diese Deutung an. In seiner Version agiert ein heroisier-

130

129

- ter Christus, der eher dem Riesen Proletariat ähnelt und mit energischen Hammerschlägen die Symbole des Papsttums vernichtet. In dieser radikalen Abrechnung ist die Vertreibung durch die Vernichtung der weltanschaulich-politischen Feinde ersetzt worden, der Titel sucht den Bezug zur christlichen Ikonographie.¹⁷⁵ Das liberale Modell wird mehrfach benutzt. Salazar etwa zitiert den peitschenschwingenden, auferstandenen Schmerzensmann, dessen Wiederkehr das Gericht über die Kirche einleitet. Den Hintergrund bildet der Umriß der Kathedrale von Puebla, eine architektonischen Chiffre, mit der die Kritik am Klerus verschlüsselt wird. Worner Baz wählt eine direkte Konfrontation: Prälaten und Bischöfe werden als Händler mit der Lehre Christi gewaltsam aus der Kirche vertrieben. Da nur eine Hand mit der Peitsche erscheint, liegt der Akzent auf der revolutionären, reinigenden Tat, weniger auf der Person, die dadurch austauschbar wird. Der antiklerikale Affront überlagert in diesen Beispielen die ästhetische Gestaltung. Bei ihrem Bemühen, das Volk zu gewinnen, beziehen sich die Ideologen der Revolution auch auf die Soziallehre der Kirche. Um 1922 schuf
- 148 Rivera für ein Pamphlet von Lombardo Toledano eine Illustration mit dem bezeichnenden Text: „Die Landverteilung an die Armen widerspricht nicht den Lehren unseres Herrn Jesus Christus und der heiligen Mutter Kirche, das mexikanische Volk kämpfte und litt zehn Jahre, um das Wort unseres Herrn Jesus Christus zu erfüllen.“¹⁷⁶ Von einer Aureole aus segnet Christus einen bewaffneten Bauern, der neben seiner Familie das Feld bestellt. Dieses Beispiel der Übernahme christlicher Ideen und Motive für revolutionäre Propaganda dokumentiert eine wichtige Einsicht in die Psychologie der gläubigen ländlichen Bevölkerung. Die Landverteilung wird als eigentlich christliche Tat vorgestellt, Zweifel an ihr wären auch Verrat am Christentum.
- 48

2. Die Auferweckung des Lazarus

In der christlichen Kunst ist die Auferweckung des Lazarus Ausdruck des Sieges Christi über den Tod, der Hoffnung auf ein neues Leben. Die gegen den Willen der empörten Pharisäer und Schriftgelehrten durch den Eingriff Jesu vollzogene Wiedererweckung des Lazarus gilt als Symbol der durch den Glauben möglichen geistigen Wiedergeburt. Von Orozco stammen zwei Fassungen dieses meist dargestellten Wunders Christi, wobei er dem allgemeinen Typus der christlichen Kunst folgt, jedoch wesentliche inhaltliche Momente umdeutet. Thema ist das Verhältnis Christi zu dem Verworfenen. In beiden Arbeiten nähert sich Christus, der Lebensspender, mit der rechten Hand dem ausgemergel-

ten, kraftlosen Körper des Lazarus, der sich unter seinem Eingreifen mühsam zu regen beginnt. Im Ölbild von 1942 ist die Tunika Christi mit Blut befleckt, Hinweis auf das eigene Martyrium, mitmenschlichen Erleidens, der Erlöser neigt sich dem Verfemten mit sanfter Geste zu, legt ihm die Hand auf. In der Temperafassung von 1943 ist die Beziehung steifer, die Geste formaler, distanzierter, Christus wirkt statuarischer, unnahbarer, ein übermächtiger Heros, dessen Kontakt zur erniedrigten Kreatur Gnade und Gunstbeweis ist, hartes Helldunkel symbolisiert die Ambivalenz seiner Tat, eines widersprüchlichen, dramatischen Entscheidens über Leben und Tod.¹⁷⁷ In beiden Versionen sind die Reaktionen der Pharisäer – Innovationen Orozcos – von Zorn und Schrecken gezeichnet, in der zweiten wirken sie differenzierter, gesteigert in ihren Abwehrgesten, bildet Christus einen stärkeren Gegensatz zu ihnen. Orozco demonstriert nicht nur die souveräne Solidarität Christi mit den Armen und Kranken, sondern entlarvt auch die morbide Existenz ihrer Gegner. Das Modell der christlichen Ikonographie wird dabei aus seinen theologischen Bezügen gelöst. Moreno Capdevila stellt das Thema in Anschluß an Orozco ebenfalls in einen diesseitigen Zusammenhang. In einem Zyklus der sechziger Jahre beschränkt er sich auf die Person des Lazarus, die Symbolfigur des leidenden Menschen, dem kein göttlicher Erlöser mehr zu Hilfe kommt. Dieser mit eigenen Kräften seinem Grab entsteigende, dem Dunkel entrinnende, im Feuer prometheischer Wiedergeburt Auferstehende manifestiert eine Parteinahme für den gequälten Gefangenen der Gegenwart. Lediglich Titel und Motiv des Grabes verbinden noch mit der christlichen Kunst.

IV. DIE PASSION

1. Das letzte Abendmahl

Beim letzten Abendmahl kündigt Christus das Nahen seines Todes an. Gleichzeitig ist seine Stiftung Ausdruck messianischer Hoffnungen, ein Moment, das dieses Thema für eine revolutionäre Adaptation geeignet macht: Ist das Abendmahl der christlichen Kunst ein symbolischer Hinweis auf die künftige Gemeinschaft der Kirche, so ist die brüderliche Tischgemeinschaft der Arbeiter, Bauern und Soldaten in Rivas Wandbild *Unser Brot* (um 1928) seine säkularisierte Version. Bis auf die rituelle Gebärde des Brotteilens, das die Zentralfigur, der durch einen roten Stern bezeichnete Proletarier vollzieht, bleibt die Szene dem christlichen Schema verbunden. Das Mahl ist nicht nur Zeichen

- einer Tischgemeinschaft, „Inbegriff des sozialen Seins des Menschen überhaupt“¹⁷⁸, sondern Realisation eines siegreichen Bündnisses. Als utopische Vorwegnahme künftiger Herrschaft wird es dem Bankett der
 133 Milliardäre gegenübergestellt. Orozco meidet im Wandbild *Tisch der Brüderlichkeit* (1930–31) in der New School for Social Research in New York direkte politische Akzente: um einen Tisch, auf dem ein aufgeschlagenes Buch liegt, vereinen sich elf Angehörige verschiedener Völker unter Vorsitz eines Afrikaners. Betont Rivera propagandistisch die dominierende Rolle des Parteikaders, die Unterordnung unter einen ideologisch geschulten Führer, so fehlt bei Orozco jede hieratische Ordnung. Fernández deutet die Szene als Allegorie der Einheit der Rassen, Vereinigung der Ideale durch die im Buch symbolisierte Vernunft, die Überwindung trennender Vorurteile.¹⁷⁹ Widmet Orozco die Nachbarszenen dem politischen und sozialen Kampf Indiens, Mexikos und Rußlands, so sucht er hier eine symbolische Formel seiner skeptischen Hoffnung auf eine neue Humanität, die zukünftige, aus den Kämpfen der Vergangenheit und Gegenwart geborene Gemeinschaft der Völker. Eine Lösung verkündet er nicht. Eine zurückhaltendere Modifikation dieses Themas im sakralen Bereich stammt von Cantú. Er schuf 1943 in
 135 der Pfarrkirche von San Miguel Allende ein Wandbild, das ikonographisch eine Kombination zwischen Stiftung des Abendmahls und Bezeichnung des Verräters ist: die Apostel verharren nach Ankündigung des nahenden Verrates in bekümmerten Gesten. Der Ortspfarrer nahm an den indianischen und bäuerlichen Typen, in denen er Agraristas erkannte, Anstoß und ließ das Werk übertünchen.¹⁸⁰
- Deuten europäische Künstler im 20. Jahrhundert das Abendmahl als Archetypus menschlicher Angst und Bedrohung, wobei etwa bei Nolde Verzweiflung anklingt, so erstreckt sich in Mexiko der radikale Zugriff
 134 eines militanten Antiklerikalismus selbst auf dieses Thema. Worner Baz schildert eine Szene, die einen bitteren Affront auf die römische Kirche enthält: der Erlöser ist nach Einsetzung des Abendmahls vernichtet zusammengesunken, seine Jünger haben ihn im entscheidenden Augenblick sämtlich verraten und verlassen.¹⁸¹

2. Ecce homo

Nach dem Urteil des Gerichts wurde Christus gezeißelt. Damit begann sein Martyrium. Es folgten die Dornenkrönung und Zurschaustellung, die Verspottung durch das verhetzte Volk, Themen, die in der christlichen Kunst der Vergegenwärtigung des Leidens dienen und in Mexiko häufig rezipiert wurden, wobei der Ecce-homo-Typus zu den verbreitet-

sten Christusdarstellungen des 20. Jahrhunderts zählt. Das isolierte Christusbild soll in konzentrierter Form die Summe der erduldeten Mißhandlungen des Erlösers widerspiegeln. Es erscheint oft als Porträt, etwa in González Camarenas *Christus der Verspottungen* (1943): streng frontal, von einem großen Nimbus umgeben, wird das Leiden stärker durch die bis auf einen schmalen Spalt geschlossenen Augen und den leicht geöffneten Mund ausgedrückt, als durch die dekorative Dornenkrone und die zarten, von der Stirn rinnenden Blutstropfen. Unmittelbarer läßt Goitias Bildnis des dornengekrönten Jesus das Martyrium spüren: mächtige Dornen, Ströme von Blut und Tränen zeichnen ein von der Erwartung des Todes geprägtes Antlitz. Aus den suggestiv auf den Betrachter gerichteten Augen sprechen Schmerz und Verzweiflung. Diesen Gepeinigten verklärt keine Aureole. Eine Neubildung Best Maugards entfernt sich bereits vom Ecce-homo-Typus: das Bildnis eines von drei Einschüssen getroffenen Visionärs aktualisiert die Passion, symbolisiert die Gegenwart des Martyriums und zugleich den Sieg über den Tod. Bei ihrer Entdeckung der nationalen Kultur stoßen die Künstler auf die sakrale Kolonialplastik, das Motiv des blutüberströmten, gefolterten Erlösers. Diese Skulpturen zeichnen sich durch einen gesteigerten, zuweilen grotesken Realismus aus: echte Zähne und Haare, Glasaugen, aufgetragene Leinwand, mit der abgerissene Hautfetzen, Metall und Holz, mit denen freigelegte Knochen imitiert werden, naturalistisch dargestellte Wunden repräsentieren drastisch das Leid Christi. Oft dienen mehrere von ihnen in einer Kirche der ständigen Erinnerung und mystischen Betrachtung der Passion. Die Faszination dieser auf andalusischen und kastilischen Vorbildern¹⁸² basierenden Bildwerke besteht darin, daß sie von anonymen Künstlern aus dem Glauben des Volkes selbst geboren wurden. Die Künstler der Gegenwart erkennen in ihnen Reflexionen über das blutige Drama der Passion Christi vor dem Hintergrund der mexikanischen Geschichte. Montenegros *Christus der Passionsblume* (1945), ein Halbfigurenbild des Geißelten, entspricht ihrem Prototyp. Reyes Ferreiras Meditationen über das Martyrium Christi wurden durch diese Andachtsbilder inspiriert, die „dem Eingeborenen gestatteten, unter dem Vorwand der Kreuzigung den längst überholten Kult des Blutes wiederzubeleben“.¹⁸³ Instrukтив sind Variationen und Innovationen dieser Schemata. Knüpft Montenegro eng an Traditionen der mexikanischen Volkskunst an, so interpretiert Luis Nishizawa deren Impulse sublimier: sein *Herr der Ängste* (1969) mit dem mißhandelten, in Todesangst verlassenen, inmitten von blutüberströmten Steinen verlöschenden Christus ist ein universales Symbol

137

138

151

- menschlichen Leidens. Auch Siqueiros verdankt diesem Typus wichtige Motive. In einem Halbfigurenbild des *Ecce homo*, 1963 während seiner Haft entstanden, verzichtet er auf das Attribut der Dornenkrone, betont jedoch stark die Symbolik des Blutes. Auf der Rückseite notiert er: „Nur derjenige, der an Christus glaubt, soll ihn malen“ sagte Fra Angelico. Deshalb habe ich dies gemalt, ohne Zweifel an jene schrecklichen mexikanischen Christusbilder aus dem Volke denkend, an die ich als Kind glaubte.“ Er verteidigte diese Skulpturen, wo sie, wie bei der Restauration der Kathedrale von Cuernavaca, der liturgischen Reform weichen mußten, als legitimen Ausdruck der mexikanischen Kunst, die man nicht in Museen abschieben dürfte.¹⁸⁴
- War es Funktion der christlichen Kunst, eine Identifikation der Gläubigen mit der Passion Christi zu fördern und dadurch den Glauben zu vertiefen, so wollen die säkularisierenden Interpretationen eine Solidarisierung mit den Leiden des Volkes bewirken. Das *Ecce-homo*-Motiv ist dazu geeignet, fremdes Leid persönlich nacherlebbar werden zu lassen, eine ikonographische Eigenschaft, die seine Adaptation fördert. Die revolutionäre Tradition basiert vor allem auf der liberalen Pressekarikatur, die Passionsthemen am aggressivsten umdeutete: der mit der Dornenkrone der Verfassung gepeinigter Christus, die Personifikation der liberalen Partei, wird vom Klerus verspottet, während sich Porfirio Díaz als Pilatus die Hände in Unschuld wäscht. Diese Umkehrung der christlichen Ikonographie lieferte Siqueiros ein wirksames Modell gesellschaftlicher Anklage. Sein berühmtes Werk *Unser gegenwärtiges Anlitz* (1947) ist kaum noch mit dem Rahmenthema der christlichen Kunst zu verbinden, doch kann man in ihm eine Transformation sehen, die den Assoziationsreichtum des christlichen Vorbildes benutzt. Die starken Muskeln eines gigantischen Körpers kontrastieren mit bittend ausgestreckten, mächtigen Händen und einem Vulkanstein, der die Stelle des Kopfes einnimmt, einem Symbol der psychischen Leiden, der Angst und Verzweiflung der Völker des lateinamerikanischen Subkontinentes, die sich ihrer eigenen Kräfte nicht zu bedienen wissen. Im Polyforum übersetzt der Künstler dieses Motiv in eine gigantische Formel. Ist der Mangel an Bewußtsein in dieser verfremdeten Version, die eine traditionelle Geste in einen neuen Sinnzusammenhang stellt, eine Ursache für die Fortdauer der *Ecce-homo*-Situation, so wird das christliche Thema in einem Ölbild Orozco Romeros zu einer allgemeinen Chiffre für den leidenden, um Barmherzigkeit flehenden Menschen aller Zeiten. Siqueiros' Version impliziert einen sozialen Protest, Orozco Romero beschränkt sich auf die zeitlose Gebärde der Klage.

Der adaptierte Ecce-homo-Typus wird weiterentwickelt und einem radikal aktualisierten Kontext unterworfen. In Siqueiros' Werk *Der schwarze Christus* (1963) wird der Erlöser der christlichen Kunst durch ein anonymes gefoltertes Opfer der Rassenkonflikte ersetzt. Obwohl der Autor auf den räumlichen und zeitlichen Kontext traditioneller Schemata verzichtet, zielt der Titel auf eine Anleihe, die das propagandistische Element symbolisch überhöht. Für ein Segment des Polyforum verwendet er mit dem dornengekrönten Erlöser ein christliches Zitat. Die ohnmächtig geballten gefesselten Hände Christi richten sich gegen jene, die sich seines Namens rühmen, seine Botschaft aber verraten haben, eine Absicht, die dem Motiv nicht zu entnehmen ist, sondern durch einen Titel gewiesen wird: *Was habt ihr Christen in 2000 Jahren mit meiner Doktrin getan?* Den Entwurf zu diesem Wandbild schenkte Siqueiros dem Papst, er befindet sich jetzt im Vatikan.¹⁸⁵ Auch Rivera sucht das Ecce-homo-Thema antiklerikal zu nutzen. Sein kaum bekannter Zyklus *Die Religion und der Mensch* ist eine Synthese seiner Religionskritik.¹⁸⁶ Die Gestalt eines dornengekrönten Christus tröstet einen gefesselten Sklaven, während die päpstliche und kaiserliche Macht, verkörpert in ihren Symbolgestalten, einen Disput führen. Rivera propagiert damit, über das liberale Modell hinausgehend, einen diametralen Gegensatz zwischen Christus und der Kirche der Päpste. Verspottung und Vorführung ergänzen die Einzelgestalt des Ecce homo szenisch. Folgt Hernández Xochitiotzin dabei traditionellen Bildtypen, so wird in Montenegros *Masken* (1947) die Skulptur eines Geißelten in einer apokalyptischen Landschaft von einer grotesk maskierten Menge verhöhnt. Interessant ist ein Vergleich mit James Ensor. Wendet sich dieser gegen die Verlogenheit maskenhafter, manipulierten Massenaufmärsche, die sein *Einzug Christi in Brüssel* (1888) hintergründig entlarvt, so spielt Montenegro eher an den religiösen Synkretismus an, der sich in der Feier der Passion manifestiert.¹⁸⁷ Einige dieser Masken ähneln den bei rituellen indianischen Tänzen benutzten Modellen.

Die Verspottung Christi wird auch gesellschaftskritisch in die unmittelbare mexikanische Gegenwart transponiert. Alcántara García führt Assistenzfiguren ein, die Pharisäern und Schriftgelehrten entsprechen, den eigentlichen Feinden des Messias, ein Maguey deutet das mexikanische Ambiente an. Diese Möglichkeit der Aktualisierung greift Salazar mit einem nicht konkret identifizierbaren Soldatentypus der Moderne auf, mit einem mit Hemd und Schlips gekleideten Judas, während sich Chávez Morado mit Maguey und Grenadier eindeutig auf Mexiko be-

147 zieht. Der dornengekrönte, mit Szepter und Mantel vorgeführte Christus und seine Mutter entsprechen ebenfalls Motiven der nationalen Volkskunst. Verkörpert Corinths *Ecce homo* (1925)¹⁸⁸ einen Appell allgemeiner Menschlichkeit, die Marter eines Unschuldigen, so verweist Chávez Morados Titel *Volksretabel* auf die Identifikation der Passion Christi mit der des Volkes. Wählt Corinth für seinen Henker eine mittelalterliche Rüstung, Chávez Morado hingegen eine moderne Uniform, so sind beide Vollstrecker des grausamen Urteils in ihrem Unbeteiligtsein einander verwandt.

Chávez Morado entwickelt für seinen Gedanken der Passion in seinem
146 Ölbild *Der Christus für die Armen* (1960) ein neues Motiv: die Gestalt eines gefesselten, dornengekrönten Christus umschließt eine Vielzahl Leidender, sie ist aufgelöst und zusammengesehen mit dem Schmerz der Menschen, vereint mit ihrem Martyrium. Die Passion des Erlösers ist Inkarnation der Hoffnung der Erniedrigten und Beleidigten. Der Typus des Gemarterten knüpft wiederum an Traditionen der mexikanischen Volkskunst an.

3. Der Kreuzweg

Gemalte Kreuzwege, in der Kolonialkunst verbreitet, entstehen in Mexiko in traditionellen Versionen im sakralen Bereich bis in die Gegenwart.¹⁸⁹ Daneben wählen Künstler, die sich mit Themen des Kreuzweges auseinandersetzen, meist eine Einzelszene, bevorzugt die Kreuztragung. Jean Charlot brachte 1921 eine in Frankreich entstandene Holzschnittmappe nach Mexiko. Obwohl dieser Kreuzwegzyklus unter den mexikanischen Künstlern bekannt wurde, spielt dieser Themenkreis im frühen Muralismo keine Rolle, es sei denn, man versteht Orozcos und Riveras Zyklen in der Escuela Nacional Preparatoria und im Erziehungsministerium insgesamt als säkularisierten Kreuzweg des Proletariats.¹⁹⁰ Eine Kreuztragung Orozcos von 1942 folgt relativ eng dem traditionellen Vorbild. Schwer auf Rücken und dornengekröntem Haupt Christi lastend, fungiert das Kreuz als monumentales Instrument der Marter. Die Gruppe der tief verhüllten Frauen bildet einen drastischen Kontrast zu den vertierten Henkern, die Christus mit seiner erdrückenden Last vorwärtspeitschen. Orozco wählt die Szene tiefster Erniedrigung und Hoffnungslosigkeit eines Opfers, das hilflos der Brutalität seiner Peiniger ausgeliefert ist.

149 Anguianos *Christus des Maguey* (1942) entspricht der Station des Kreuzweges, in der Christus unter der Last des Kreuzes gestürzt ist. Der Erlöser wirkt seltsam verlebendigt, seine Passion vollzieht sich in einer

mexikanischen Landschaft mit einem Kaktus, sein aufgesetzter Strahlenkranz, der die Dornenkrone ersetzt, entspricht Vorbildern der populären Kolonialskulptur.¹⁹¹

In seinem außergewöhnlichen *Bild der Bilder* (1953–54) faßt Mathias Goeritz kürzelnhaft die vierzehn Kreuzwegstationen zusammen: die durchbohrte Hand, Nägel, Kreuze, weitgehend abstrahierte Chiffren der Passion wirken im Kontext als Elemente einer subjektiven Aktualisierung des christlichen Glaubens. In der Bildmitte symbolisieren zwei sich durchdringende Kreuze die Szene, in der Simon von Cyrene Christus das Kreuz tragen hilft, gleichzeitig bilden diese Kreuze das Wort „tu“, Du. Diesen personalen Akzent ergänzt ein karikierendes Selbstbildnis und eine Reminiszenz an eine frühere, unter Mirós Einfluß stehende Schaffensperiode. Diese von autobiographischen Bezügen bestimmte Deutung ist Symptom einer Befreiung und Standortbestimmung, Bilanz eines Lebens. Die Identifizierung der Künstler mit Themen der Passion folgt einer Tendenz der Renaissance, am bekanntesten wohl bei Dürer, wobei in Mexiko El Grecos Veronika ebenfalls bekannt wurde. Nach diesem Modell verleiht Cantú Veronika die Züge seiner Frau, während sein Selbstbildnis auf dem Schweißstuch erscheint.¹⁹²

Eine problematische tendenziöse Deutung versucht Siqueiros' *Kreuzweg Christi* (1963) mit dem Torso einer Skulptur des Geißelten und dem Berg von Golgatha im Hintergrund. Eine Inschrift auf der Rückseite sieht das Martyrium Christi in einem antagonistischen Gegensatz zur Kirche: „Der Kreuzweg Christi: zuerst kreuzigten ihn seine Feinde (vor 2000 Jahren), danach, zu Beginn des Mittelalters, verstümmelten ihn ‚seine Freunde‘, und heute stellen ihn seine neuen und wahren Freunde unter dem politischen Druck des Kommunismus wieder her (nach dem ökumenischen Konzil). Dieses kleine Werk ist letzteren gewidmet. Siqueiros, Untersuchungsgefängnis, 9. August 1963.“ Der agitatorische Text wird durch den Inhalt nicht gestützt und wirkt aufgesetzt. Hierin wird deutlich, daß eine revolutionäre Adaptation motivische Innovationen voraussetzt, ein Verfahren, das Gironellas *Veronika* (1972–73) schöpferisch löst. Diese Collage ist Teil eines Zyklus über Tod und Begräbnis Zapatas. Der Autor setzte das Bildnis einer mexikanischen Bäuerin, einer Frau, die am 10. April 1919 in Cuautla (Morelos) neben dem Leichnam des ermordeten Zapata trauerte, an die Stelle der biblischen Heiligen. Das Schweißstuch bildet ein Zuckersack der Ernte von 1971–72. Auf ihm erscheint das Antlitz des Revolutionshelden, des neuen Erlösers.¹⁹³ Die dokumentarischen Elemente verbinden den Alltag der mexikanischen Bauern, ihre Sehnsucht nach Gerechtigkeit,

mit der Hoffnung auf einen neuen Messias. Das christliche Thema dient in seiner säkularisierten Version einer emotional gesteigerten Sozialkritik.

Die Leidensmystik des Volkes schuf überwiegend Bildtypen, die Passion und Opfertod Christi als Andachtsbilder in eine unmittelbare Beziehung zu den einzelnen Gläubigen setzten. Dabei bevorzugten sowohl diese meditative Kunst als auch ihre Adaptationen traditionelle Motive, „in denen der menschliche Schmerz zum höchstmöglichen Ausdruck gesteigert werden kann“. ¹⁹⁴ Die mexikanischen Künstler des 20. Jahrhunderts knüpfen an Sehgewohnheiten an, denen die Betrachtung des Martyriums vertraut ist.

4. Die Kreuzigung

- Die akademische Malerei des 19. Jahrhunderts behandelte Themen der Passion selten. ¹⁹⁵ Im 20. Jahrhundert gewinnt die Kreuzigung neues Interesse, wobei sich mehrere Topoi herausbilden. Nuancen zeichnen sich bereits bei den relativ traditionellen Formulierungen ab, die erheblich durch die religiöse Volkskunst beeinflusst sind. Siqueiros wählt als
- 154 Thema seines Aquarells *Der Herr des Giftes* (1918) eine populäre Legende: die Skulptur eines Gekreuzigten, die aus der Kirche Porta Coeli stammt und sich jetzt in der Kathedrale von Mexiko-Stadt befindet, war in den Streit zweier Todfeinde einbezogen worden, indem der eine ihre Füße, die der andere beim Betreten der Kirche stets küßte, mit Gift bestrichen hatte. Daraufhin hätten sich die Beine des schwarzen Gekreuzigten verkrümmt. ¹⁹⁶ Mit einer moralisierenden Tendenz werden die Bewaffneten neben dem Kreuz als mexikanische Peiniger Christi denunziert. In einer Version von 1942 wählt Cantú ebenfalls mexikanische Typen, eine heimische Landschaft, Innovationen, die mit dem Verzicht auf den in der christlichen Kunst üblichen Nimbus und die Inschrift am Kreuz korrespondieren. Der unbekleidete, Christus grüßende Engel erregte Anstoß, das Bild wurde als Entwurf für die Pfarrkirche von San Miguel Allende abgelehnt. Nach weiteren Studien akzeptierten
- 159 die Auftraggeber ein Wandbild: der mit Strahlennimbus und Schild bezeichnete Gekreuzigte, im Typus populären Vorbildern ähnlich, erscheint zwischen zwei Schächern. Die Kombination mit der Veronika-Szene und die respektlos an das Kreuz des linken Schächers gelehnte Gestalt sind originelle Abweichungen von traditionellen Topoi.
- 157 Von González Camarena stammt „eine der wenigen religiösen Maleien der Gegenwart von Qualität und echtem Gefühl“ ¹⁹⁷ in der Pfarrkirche La Purísima von Monterrey. Das monumentale Holzkreuz be-

dingt die Beschränkung der Kreuzigung auf ihr Kernmotiv. Aus tiefen Wunden rinnt Blut auf das Kreuz. Das zerschlagene Knie, die im Augenblick des Todes schmerzverkrampfte Bauchmuskulatur werden veristisch betont, das Haupt ist nach vorn geneigt, eine mächtige Dornenkrone verdeckt das Antlitz. Vier große Nägel fesseln einen Körper ans Kreuz, der sich mit letzter, verlöschender Kraft spannt. Sie entsprechen einer Tradition Sevillas, Cano, Velázquez und Zurbarán verwandten sie, Velázquez' Kreuzigung im Prado könnte als Anregung gedient haben. Mexikanischen Traditionen folgt die Steigerung der Leidensmotive, die bis in die Details spürbare Gegenwart des Martyriums an der Grenze zum Tod.¹⁹⁸ Die Inschrift entspricht der Funktion im sakralen Raum, auf der Rückseite erscheinen als Arma Christi eine Leiter und das über zwei Nägel gehangene Leichentuch. 1948 variiert der Künstler diese Version: Christus ist hier bereits tot, sein Körper, durch die Nägel am Kreuz gehalten, fällt zusammen, der Kopf mit der Dornenkrone ist nach vorn gesunken. Zur Vorbereitung der Kreuzabnahme ist eine Leiter ans Kreuz gelehnt worden. 158

Direkter bezieht sich Hernández Xochitiotzin auf den Kult des grausam gemarterten Messias der Kolonialkunst: über den zusammengesunkenen Körper Christi fließen Ströme von Blut, tiefe Wunden bedecken Schulter und Knie, schwer hängt das dornengekrönte Haupt über. Inschrift und Strahlennimbus verweisen auf die Göttlichkeit des Gekreuzigten, dessen Schmerzen vier überdimensionale Nägel symbolisieren. Die sich verdunkelnde Sonne deutet die Geburtsstunde der christlichen Religion an. Die zwei Marien und Johannes erscheinen als mexikanische Bauern.¹⁹⁹ Eine mit ästhetischen Mitteln bewirkte Distanz, der unterkühlte Verismus González Camareñas, wird hier durch folkloristische und Elemente des sozialen Milieus aufgehoben. 166

Das Thema wird von anderen Autoren auf ein Teilmotiv reduziert. So deutet Mathias Goeritz 1954 in einem Flachrelief mit dem Heilssymbol der durchbohrten Hand das Mysterium der Passion.²⁰⁰ Andere Arbeiten suchen weder Modernisierung noch offenen Bruch oder Abkehr von der christlichen Ikonographie, sondern eine tiefgreifende Modifizierung traditioneller Bildschemata, eine differenzierte Säkularisierung, die mehr für die soziale Thematik „durchlässig“ ist. In diesem Bereich sind vor allem vier außergewöhnliche Versionen der Kreuzigung von Orozco zu nennen (1942–43). In der ersten flankieren zwei Gruppen von Augenzeugen den Gekreuzigten, der sich mit letzter Energie aufbäumt: links die ohnmächtige, von Maria Magdalena und Johannes gestützte Maria, der sich Christus zuneigt, rechts die noch in der Todes- 165 167

stunde drohenden Feinde, ein seltenes, in dieser Form neues Motiv. Haßerfüllte Pharisäer erscheinen auch in der italienischen Wandmalerei, etwa in einer Kreuzigung von Andrea de Firenze in der Kirche S. Maria Novella in Florenz, doch steigert Orozco dieses Schema expressiv.²⁰¹

- 168 In der zweiten Fassung wirkt der Körper Christi bereits entseelt, aus der Seitenwunde rinnt Blut, sein Antlitz wirkt erloschen. Am Fuße des Kreuzes verharren nur noch seine im Schmerz zusammengekrümmte Mutter und der hl. Johannes, der im traditionellen Gestus des Bekümmertseins den Kopf auf den rechten Arm stützt.²⁰² In der dritten, kom-
- 169 positionell identischen Version hat auch Johannes den Gekreuzigten verlassen. Einsam in ihrem Leid, lehnt sich Maria an den Fuß des Kreuzes. Aus Christi Seitenwunde fließt ein größerer Blutstrom. Türmt sich in diesen Werken vor einem düsteren, verhangenen Himmel ein dramatischer Felsenhintergrund auf, so ist dieser in der vierten Interpretation,
- 170 die Fernández als mexikanischste wertet, durch eine ruhigere Kulisse ersetzt worden.²⁰³ Der Typus Christi ähnelt der ersten Fassung, Maria und Johannes werden eher als mexikanische Bauern definiert. Ein wesentliches neues Element bildet die Lichtsymbolik, ein inhaltlich bestimmendes Motiv. Im Kompositionsschema folgt Orozco El Grecos Kreuzigung im Prado von 1596 – 1600, die ihrerseits auf einen byzantinischen Typus zurückgreift. Für die Behandlung des Himmels bietet El Greco ebenfalls vergleichbare Modelle, etwa in einer Kreuzigung im Museum von Santa Cruz in Toledo. In allen Versionen verwendet Orozco als Attribute der traditionellen Ikonographie das Schild und die Dornenkrone. Die Dramatisierung des Hintergrundes übersteigt El Greco, eine Neuschöpfung ist das Motiv der neben dem Kreuz kauern- den Frau. Im Gegensatz zu El Greco ist die Gestalt des Gekreuzigten aller hoheitsvollen Züge beraubt. Dieser Erlöser bietet keinen göttlichen Trost. Er repräsentiert nicht das unwiederholbare Opfer, das die christliche Kunst vergegenwärtigt, sondern das Leiden eines Unschuldigen. Parallelen zur europäischen Kunst liegen nahe. Orozcos Absicht konvergiert mit der expressionistischen Manier, ist aber konkreter auf die soziale Realität bezogen. Tendenziell mit Rouault verbunden, werden mit den Trauernden die tragischen Erfahrungen des mexikanischen Schicksals identifiziert. Im nationalen Ambiente werden diese Kreuzigungen zu Gleichnissen der Leiden, die sein Volk getroffen haben, zum Sinnbild seiner Niederlagen, seiner geistigen Konstitution.²⁰⁴ Orozco meint nicht das allgemeine Drama, das Beckmanns Vorstellung von der Passion prägt, legt jedoch den symbolischen Bezug nicht durch strapä-

zierte nationale Motive fest, wie es Siqueiros im Wandbild des Plaza Art Center tat. Indem er politische Aktualisierung vermeidet, schuf er eine gültige Metapher der physischen und psychischen Vernichtung eines Opfers, ein Symbol umfassender menschlicher Solidarität. Eine innere Affinität besteht zu Chagalls Bekenntnis: „Ich kann mir Christus nicht denken aus der Sicht einer Konfession, eines Dogmas. Mein Christusbild soll menschlich sein, voller Liebe und Trauer. Ich will das Religiöse nicht betonen, die Kunst, die Malerei ist ihrer Natur nach religiös – wie alles Schöpferische.“²⁰⁵ Der Versuch einiger Autoren, Orozcos Kreuzigungen in einen engen Zusammenhang zur christlichen Kunst zu setzen, kann einer genaueren Analyse kaum standhalten.²⁰⁶ Der Künstler adaptiert den humanistischen Kern des christlichen Rahmenthemas, ohne dessen dogmatische Implikationen zu teilen. Daraus erklärt sich, weshalb er Symbole der Transzendenz meidet, die als Träger einer Heilsbotschaft fungieren könnten.

Dieser Intention folgen zwei Versionen des Golgatha-Themas, die simultan entstanden: in der ersten erheben sich die drei Kreuze silhouettenhaft auf einem fernen, in geheimnisvolles Licht getauchten Kalvarienberg. Die Erde bebt, tiefe Spalten brechen auf, Felsbrocken rollen talwärts. Es ist der Augenblick des Todes Christi, der letzte Akt einer Tragödie, in der die schemenhaften Menschen zu Füßen der Kreuze existentiell bedroht sind. In der europäischen Kunst führt die Tradition der Gewitterlandschaften über El Greco zu Rembrandt, der in seinem berühmten Hundertguldenblatt die Kreuzigung in eine finster-dramatische Atmosphäre taucht. Orozco faßt diese Elemente in einer Synthese zusammen und verbindet das Erdbebenmotiv mit Golgatha, eine ikonographische Neuerung, die das Zerbrechen einer Welt symbolisiert.

In der zweiten Version kulminieren die apokalyptischen Züge: Blitze schlagen in die Erde, wirbeln große Felsstücke auf, die Erdspalten wirken größer, tiefes Dunkel umhüllt den Hügel. Golgatha ist hier keine tröstende Verheißung mystischen Heils, Geburt einer neuen, christlichen Hoffnung, sondern universales Fanal einer untergehenden Welt, einer über die Menschheit hereinbrechenden Katastrophe. Das Erleiden der Zeit, die aktuelle Bedrohung durch Unheil und Verderben, drängten zur Bewältigung in einem adäquaten Motiv, das den tradierten Rahmen sprengt.²⁰⁷

Andere Innovationen bereichern die christlichen Schemata um aktuelle Inhalte. Cantú führt das Motiv der in den Kosmos verlegten Kreuzigung in die mexikanische Malerei ein. Nach mehreren Entwürfen

- 162 entsteht 1959 eines seiner Hauptwerke, das Wandbild eines monumentalen, im Weltall gekreuzigten Erlösers. Sein Haupt ist auf die Schulter gesunken, seine Arme greifen in den Raum, Gottvater segnet seine Opfertat. Die Komposition entwickelt die Ikonographie des Gnadenstuhls, etwa Dürers *Anbetung der Hl. Dreifaltigkeit* (1511) in Wien und El Grecos, auf Michelangelo zurückgreifendes Ölbild *Gnadenstuhl* (1577) im Prado,²⁰⁸ während der Typus des Gekreuzigten Vorbildern der mexikanischen Passionskunst entspricht. Als Symbol des hl. Geistes wählt Cantú mystisches, in den Altarraum strahlendes Licht. Deutet er den Tod am Kreuz im christlichen Sinn als Erlösung der Welt, des Kosmos,
- 161 so symbolisiert Anguianos *Vielfache Kreuzigung* (1963) die Wiederholbarkeit des Vorganges, transponiert das Martyrium Christi in den konkreten Kosmos einer bedrohten Gegenwart, konfrontiert es mit der Passion des Menschen in unserer Zeit, mit einem im Hintergrund als Folie aufsteigenden Atompilz. Könnte man hier an die freie Verarbeitung eines manieristischen Prinzips denken,²⁰⁹ so bieten sich inhaltliche Gemeinsamkeiten mit Dalís *Der Christ vom heiligen Johannes vom Kreuz* (1951) an, Dalí vergleicht Gott mit der „Gesamtheit der Energien des Weltalls“.²¹⁰ In der Dornenkrone und der dramatischen Gebärde des Gekreuzigten klingen Reminiszenzen an die volkstümliche mexikanische Plastik an, doch verzichtet Anguiano auf weitere Attribute, die in der christlichen Kunst ein übernatürliches Ereignis auszeichnen. Das christliche Thema hat damit eine tiefgreifende Modifikation erfahren. In der mexikanischen Kunst wurde das Motiv der Kreuzigung bereits früh aus seinem traditionellen Kontext gelöst. In einer Illustration Rue-
- 177 las' zu Amado Nervos Gedicht „Unerbittlich“ erscheint ein ans Kreuz der Leidenschaft geschlagener Mann, den ein tarantel- bzw. sirenenartiger weiblicher Dämon umarmt, eine psychologisierende Deutung der „Zweifel vor der Begegnung mit der Existenz Gottes und den Problemen des Lebens und des Todes“.²¹¹ In einer Karikatur von 1901 ist die Personifikation der liberalen Verfassung von 1857 durch die Versöhnungspolitik des Díaz-Regimes gekreuzigt worden, beweint von der Freiheit, schadenfroh verlacht von einem Mönch. Militante Adaptationen dieser Art propagieren den gerechten Charakter der liberalen Sache und verteufeln gleichzeitig ihre politischen Gegner, ein Modell, das bis zur Revolution Verbreitung fand.²¹² In Riveras Zyklus im Erziehungs-
- 176 ministerium, dem Leiden, Kampf und Sieg des Proletariats gewidmet, erscheint eine Szene, in der ein Minenarbeiter beim Verlassen der Grube nach gestohlenem Metall abgesucht wird. Dabei hat er seine Arme im Gestus des Gekreuzigten erhoben. Das Motiv dieser entwürdig-
- 179

den Prozedur greift den Zustand der Entrechtung an, es sucht keine laute Anklage, sondern emotional vertiefte Sozialkritik. Das auf einen allgemeinen Gestus reduzierte christliche Schema bleibt in einem Land wie Mexiko in seiner geistigen Symbolik mit traditionellen Topoi verbunden und wurde bereits 1926 in diesem Sinn gedeutet.²¹³ Identische messianische Züge kennt die revolutionäre Lyrik der zwanziger Jahre. Fernando Celada etwa glorifiziert das Volk als einen Christus, „voller Wunder und Tränen, einen Wundertäter, voll von Schmerzen und Hoffnungen“.²¹⁴ Die Skizze Riveras nach einer Kreuzigung, einem byzantinischen Fresko des 8. Jahrhunderts in Santa Maria Antiqua in Rom vermittelte nach Arquin eine kompositorische Anregung.²¹⁵ Das Motiv wird einer radikalen Wandlung zu einer ikonographischen Formel für das Martyrium des Proletariats unterzogen. Entscheidend ist, daß der Minenarbeiter als Vertreter einer Klasse charakterisiert wird: hinter ihm steigen Gefährten aus dem Schacht. Die Kreuzigung wird zum Vorwand, Vehikel revolutionärer Ideologie. Die Ausbeutung, Schindung und Schändung des Menschen kompromißlos anprangernde Beschwörung christlicher Themen und Motive findet rasch Eingang in die großen Zyklen der Wandmalerei, da sich diese Methode dazu eignet, relativ abstrakte Zusammenhänge gleichnishaft zu veranschaulichen. Ihre Analyse liefert einen Schlüssel zum inhaltlichen Verständnis der revolutionären Kunst. Historische Erfahrungen aufgreifend, intendiert das christliche Rahmenthema die Hoffnung auf Erlösung durch das Proletariat, den neuen Christus, die schuldlos leidende, unterdrückte Klasse. Riveras Wandbild, in Chapingo kaum variiert, fand viele Nachfolger. Die Künstler sahen daneben im Typus des farbigen Erlösers eine Möglichkeit der Aktualisierung, die auf lateinamerikanische, in der Kolonialkunst wurzelnde Traditionen zurückgeht. Erwähnt seien die Skulpturen in Wallfahrtsorten wie Esquipulas in Guatemala und Chalma in Mexiko. Dieser Typus verweist auf die frühe Identifikation der Indios mit Christus, dessen Passion als eigenes Schicksal nacherlebt wurde, eine sozialkritische Deutung ist deshalb naheliegend. Siqueiros knüpft dabei an Riveras Lösung an, wobei er in seinem Wandbild *Das tropische Amerika, unterdrückt und zerstört durch die Imperialismen* (1932) am Plaza Art Center von Los Angeles das typologische Vorbild der christlichen Ikonographie direkter, aggressiver umformt: im Zentrum der Komposition ist ein Eingeborener ans Kreuz des Imperialismus gefesselt, wobei der Typus des Patriarchalkreuzes zugleich Kritik an klerikaler Macht einschließt, auf ihm lauert ein Monstrum von Adler, Symbol der US-Herrschaft über Lateinamerika. In seiner Polemik gegen Si-

180

queiros' Stalinismus sieht Rivera in dieser Kreuzigung ein religiöses Element, er erkennt, daß sie als politische Formel seiner eigenen Intention verwandt ist: geißelt er halbfeudale Produktionsverhältnisse, so wählt Siqueiros dafür eine umfassendere Allegorie.²¹⁶ Weder das Martyrium des Minenarbeiters noch das des gekreuzigten Indio sind durch eigene Schuld motiviert, sondern durch eine ungerechte soziale Situation. Symbole der lateinamerikanischen Kultur deuten historische Zusammenhänge an, Kampfszenen propagieren den revolutionären Ausweg. Dieses Motiv erscheint auch in O'Gormans *Retabel der Unabhängigkeit*, auf die koloniale Epoche bezogen. Weniger militant wirkt Salgós programmatische Version *Christliche Botschaft*. Der Künstler war 1968 vom portugiesischen Überseeministerium nach Angola und Mozambique eingeladen worden. Die Erfahrungen dieser Reise inspirierten ihn zu dieser Kreuzigung, umgeben von kleineren Kreuzen: das Symbol des Christentums, von den Missionaren nach Afrika gebracht, hat mit dem Kolonialismus neues Leid produziert. Dieser Vorwurf gegen die christliche Zivilisation stellt die Kreuzigung in einen allgemeinen gesellschaftskritischen Kontext. Rivera sucht 1952 mit seinem Wandbild *Der Alpdruck des Krieges und der Traum vom Frieden* eine Anklage der politischen Feinde, der gekreuzigte Proletarier soll sie als Symbol der Ausbeutung und des Terrors steigern und das visuelle, durch die traditionelle Ikonographie geschulte Gedächtnis aktivieren. In agitatorischer Absicht mit Motiven dicht befrachtet, entspricht das Zitat eines christlichen Rahmenthemas der letzten Phase der revolutionären Kunst. Während der Autor seine Versöhnung mit der Sowjetunion dokumentiert, beschränkt der mangelnde inhaltliche Zusammenklang der Motive die Aussagekraft.²¹⁷

Der proletarische Christus bildet den sozialen Typus des neuen Erlösers. Auch in der europäischen Kunst wird die Kreuzigung gesellschaftskritisch interpretiert, wird der Proletarier mit dem leidenden Christus verglichen. Arbeiten wie Corinths *Großes Martyrium* (1907) entidealisieren, suchen hingegen eher psychologische Dimensionen, als aktualisierende politische Bezüge, die in mexikanischen Beispielen reichlich anklingen.²¹⁸ Der soziale, auf irdische Gerechtigkeit zielende Akzent bestimmt etwa auch Kreuzigungsszenen des deutschen Expressionismus, doch verbindet die Kunst der mexikanischen Revolution mit diesem Thema einen weit aggressiveren Protest gegen eine konkrete soziale Notlage. Das ausgesprochen militante Element wirkt spezifisch mexikanisch. Im Muralismo hat der politische Messianismus der revolutionären Ideologie den religiösen abgelöst. Martyrium und Opfer des Pro-

letariats dienen einem immanenten, kämpfend zu realisierenden sozialen Heil, sie sind Formeln des Triumphes über die Gegenwart. Diese Adaptation wird dadurch erleichtert, daß nach Jung „die Attribute des Heldenlebens“ zunächst die wichtigsten symbolischen Aussagen über Christus sind.²¹⁹

Inzwischen hatte in den zwanziger Jahren auch ein Abbau der angesellschaftskritischen Themen orientierten militanten Tendenzen begonnen. Die revolutionäre Mystik verlor an Einfluß. Arbeiten, die zur postrevolutionären Kunst zählen, rezipieren christliche Themen vielschichtiger. Ein ideologisch weniger fixierter Künstler wie Montenegro reflektiert in seinem Wandbild *Maschinenzeitalter* (1928) die problematischen Beziehungen des Menschen zur modernen Technik: der gewaltigen anonymen Apparaten der industriellen Welt unterworfenen Mensch erscheint zwischen rotierenden Zahnrädern gekreuzigt, eine Allegorie der Bedrohung durch übermächtige Kräfte. Siqueiros kehrt dieses Thema 1952 in seinem Wandbild *Der Mensch, Herr, nicht Sklave der Technik* im Polytechnikum um, der optimistische Titel feiert den Menschen als Beherrscher des technischen Fortschritts.²²⁰

Eine weitere Möglichkeit verkörpert Tamayos *Mexiko von heute* (1952 – 53): im Mittelpunkt dieser allegorischen Deutung der mexikanischen Geschichte dominiert eine in Flammen aufgehende Kreuzigung, ein Sinnbild der Mission, der Konquista, der Überwindung der Vergangenheit, einer schmerzhaften, im Feuer vollzogenen Katharsis. Neben Elementen der präkolumbischen Kulturen finden sich Requisiten der technischen Welt. In dieser Neuschöpfung fungiert die Kreuzigung als universales Symbol, sie definiert ein Spannungsfeld, in dem die historischen, auch das moderne Mexiko bestimmenden Konflikte ausgetragen werden.

In der engagierten Kunst zeichnet sich eine Akzentverschiebung ab, die sich internationalen Tendenzen nähert. Die Passion Christi setzt sich fort in der Lynchjustiz der Gegenwart und wird, wie Frommhold Guttusos Kreuzigung von 1942 interpretiert, „zu einer allgemeinen Formel des Protestes für den Menschen in dieser Zeit“.²²¹ Zu dieser Gruppe zählt ein Kreuzigungszyklus Moreno Capdevilas, Sinnbilder für den leidenden Gefangenen der Diktatoren. Schmerz und Einsamkeit dieser namenlosen Opfer der Gewalt werden durch das christliche Motiv symbolisch überhöht. Diese Gekreuzigten sind unschuldig und wehrlos wie Christus. Das Kreuz wird zum Instrument des Terrors aller Zeiten, nur gelegentlich wird noch, etwa durch Inschrift und Dornenkrone, ein direkterer Bezug zur christlichen Ikonographie gesucht.²²²

- Das Kreuzigungsthema kann auch einem antiklerikalen Affront unter-
 178 worfen werden. Mezas Ölbild *Der Gekreuzigte* (1952) verknüpft mehrere
 Realitätsebenen miteinander: im Vordergrund wird ein im Gestus des
 Gekreuzigten an einen Maguey gefesselter Indio, an dem bereits ein
 Aasgeier hackt, mit der Gestalt eines ziegenköpfigen Bischofs konfrontiert,
 während im Hintergrund eine Passionsprozession erscheint, eine
 karikaturistisch verfremdete Absage an den angesichts der Leiden des
 Volkes passiv bleibenden hohen Klerus. Liberale Topoi schwingen hier
 ebenso mit, wie in Acuña's *Christus unserer Epoche*, ein Werk, das empörte
 Proteste auslöste, als man in den Zügen des Gekreuzigten Ähnlichkeit
 mit Fidel Castro erkannte. Indem Acuña den christlichen Erlöser durch
 ein politisches Idol ersetzte, dient sein Wandbild einem blasphemischen
 175 Messianismus.²²³ In Cuevas' Studie zu einer Kreuzigung (1963)
 wird Christus durch lärmende Bürger und Kleriker, finstere, kafkaeske
 Verschwörer, gemartert. Auch diese radikale Invektive lässt sich direkt
 auf liberale Presseillustrationen zurückführen, die eine ästhetisch steigernde
 Neuinterpretation erfahren. Ein Wandbild mit ähnlicher Thematik,
 von Cuevas für eine Kirche in Buffalo, USA, entworfen, wurde
 zurückgewiesen.
- Andere Künstler verbinden mit dem Thema eher personale Aspekte
 ihrer Auseinandersetzung mit dem Katholizismus. Von Salazar wird
 die Kreuzigung nachdrücklich ihrer durch den Opfertod Christi geheiligten
 160 Bedeutung entrissen: in seiner Collage *Sieh dich an, Menschheit*
 (1970) ist ein im Weltall Gekreuzigter mit Judas zu einer Einheit verschmolzen.
 Der Erlöser und sein Verräter erleiden das gleiche Schicksal, die klaffende
 Seitenwunde und die durchbohrten Gliedmaßen korrelieren mit dem
 Geldsack des Judas. Vor das Antlitz dieses im Tod vereinten, erhängenen
 Judas-Christus ist ein Spiegel montiert. Die Erde wird durch eine
 Atomexplosion erschüttert, der Menschheit bleibt keine Hoffnung.²²⁴
- Gesellschaftskritisch-blasphemische Akzente können auch mehrdeutig
 183 bleiben: Moreno Capdevilas *Christus für die Weißen* (1968) ist ein
 farbiger Gekreuzigter, von dem nur die Arme und Beine zu erkennen sind,
 kombiniert mit dem Körper eines geschlachteten Tieres. Die Absicht
 des Autors, mit diesem Motiv eine hybride Philosophie anzuklagen, die
 Christus, „das Symbol einer universalen Kultur“,²²⁵ durch Zweckklügen
 deformiert und seine Botschaft bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt
 hat, ist dem ikonographischen Befund nicht zu entnehmen. Zielt der
 Künstler auf einen Protest gegen die Okkupation der christlichen Lehre
 184 durch die westliche Zivilisation, so ist Leonel Maciels Werk *Ach Vater*,

¿por qué me has abandonado? (1971) eine der aggressivsten Abrechnungen mit dem Katholizismus in der mexikanischen Kunst: der Gekreuzigte besteht aus einem gräßlich verstümmelten, durch Bandagen notdürftig zusammengehaltenen, verwesenen Rumpf, einem grauenhaft seziierten Kadaver mit blanken Knochen und herausquellenden Eingeweiden, der zwischen zwei Krücken festgebunden ist. Der freischwebende Strahlennimbus, der vergoldete Rahmen und zwei Putti assoziieren ein Retabel der mexikanischen Volkskunst. Die als Titel gewählten letzten Worte Christi, im Augenblick größter Verlassenheit ausgestoßen, steigern das Pamphlet zu einer gewaltsam-ironischen Parodie.²²⁶ Damit wird die Endphase eines Prozesses erreicht, in dem ein im kulturellen Bereich des Katholizismus geprägtes Motiv gegen diesen verwendet wird.

In der Kunst der Gegenwart sind revolutionäre Adaptationen seltener, jedoch hält die Wirkung christlicher Sujets an. In Momenten innerer Erschütterung wählen mexikanische Künstler spontan Motive und Themen der Passion, um erlebtes Unrecht anzuklagen. Alcántara García wählt als Zeuge blutiger Ereignisse eine Kreuzigungsszene als Symbol für die Opfer des Terrors. Das Datum des 10. Juni wird zum dokumentarischen Bildtitel. Der soziale Protest bedient sich christlicher Rahmenthemen in einem säkularisierten Kontext. Die dogmatischen Züge der Kunst der Revolution weichen dabei einem radikalen Humanismus, der die ideologischen Fesseln der zwanziger und dreißiger Jahre überwunden hat.²²⁷ Diese Form der Säkularisation ist universal, in ihrer Aktualisierung der Passion motivisch aber enger der christlichen Ikonographie verbunden, als etwa Hrdlickas Plötzenseer Totentanz. Zitiert die revolutionäre Kunst, an die messianischen Tendenzen der christlichen Botschaft anknüpfend, die Kreuzigung als soziales Symbol, so sind in neuerer Zeit neben der Modifikation und Umkehrung des christlichen Sinngehaltes auch völlig neue Interpretationen möglich. Unbekümmert um traditionelle ikonographische Bindungen, transformiert René Alís das Kreuzigungsmotiv in seinem Werk *Mythen der Zeichen und der Toten* (1969) mit den mythischen Zeichen der Völker als Symbol des Todes, der ein Prinzip des Lebens ist, der Schöpfung und Neugeburt. Die Symbole der Mythen und Religionen bilden ein Ensemble, aus dem sich als Chiffren lateinamerikanischer Kulturen ihre Mehrdeutigkeit und Umkehrbarkeit ergibt.²²⁸

174

186

5. Pietà und Beweinung

Das Thema der Beweinung wird bereits im 19. Jahrhundert mit einem neuen Inhalt erfüllt. Bialostocki vergleicht Daumiers *Rue Transnonain* mit Rubens' Antwerpener *Beweinung Christi* und betont: „Die Einbeziehung des neuen, proletarischen Helden in ein ‚Rahmenthema‘, das dazu diente, der Beweinung des Gott-Menschen sichtbaren Ausdruck zu geben, hat gewiß eine starke revolutionäre Bedeutung.“²²⁹ Später knüpft Käthe Kollwitz an die geistige Symbolik des Pietà-Themas an, in Blättern zum Weber-Aufstand, besonders im *Gedenkblatt für Karl Liebknecht* (1920), wozu eine Tagebuchnotiz ihre Absicht dokumentiert: „Ich will eine Zeichnung machen, die einen Menschen zeigt, der das Leid der Welt sieht. Kann das nicht nur Jesus sein?“²³⁰ Obwohl Rivera

- 196 Käthe Kollwitz kannte, verweist seine *Beweinung eines Revolutionshelden* in Chapingo eher auf eine kompositionelle Anregung durch Giotto's Beweinung Christi in der Arena-Kapelle von Padua.²³¹ Rivera überträgt die soziale Dimension des christlichen Typus auf eine revolutionäre
- 196 Allegorie: ein in eine Decke gehüllter Gefallener wird von drei gramgebeugten Frauen beweint. Gesichter und Hände dieser Knieenden bleiben verhüllt. Bewaffnete erweisen ihm die letzte Ehre, einer von ihnen hält seinen Sombrero so hinter den Kopf einer Trauernden, daß dessen Rand wie ein Heiligenschein wirkt. Erscheint bei Giotto ein dünnes Bäumchen, so dominiert in diesem Wandbild ein mächtiger säkularisierter Lebensbaum der Revolution, ein Zeichen des Sieges über den Tod, dessen fünfblättrige roten Blätter bzw. Früchte auf die blühende Zukunft verweisen, für die sich der Held geopfert hat.²³² Eine rote Fahne — Attribut der von Rivera umgedeuteten Revolution — wird als Symbol utopischer Hoffnung zitiert. Der Tod wird im Sinn revolutionärer Mystik glorifiziert, er ist kein Endpunkt, sondern Erfüllung messianischer Hingabe. Er bewirkt keine Resignation, sondern bewaffneten Protest, harte Entschlossenheit. Bezieht Rivera die Pathosformel der Beweinung auf einen anonymen Helden, so verwendet sie Luis Arenal in einem Ölbild für die Verherrlichung Zapatas.

- Siqueiros sucht eine direktere, agitatorische Wirkung: eingebunden in Szenen der Klassenkämpfe der Neuzeit, erscheint in seinem Wandbild
- 181 *Die Geschichte des Theaters* (1958) das Motiv der Beweinung eines in eine mexikanische Fahne gehüllten Gefallenen. Sein Tod wirkt als Fanal, über ihn hinweg stürmen die Massen in den Kampf. In diesen neuen, revolutionären Sinnzusammenhang gestellt, legitimiert und mobilisiert die Beweinung die rächenden Energien des Volkes.

Weniger radikal ist Rafael Navarros Deutung. Seine Pietà entspricht der Beweinung Christi nach der Kreuzabnahme. Der Körper des Toten, eines barfüßigen, jungen Bauern, den zwei in Rebozos gehüllte Mexikanerinnen und ein Mann beweinen, weist keine Wundmale auf, das Kreuz bleibt bis auf ein Fragment ausgespart. Das traditionelle Thema wird durch die nationalen Requisiten und den Verzicht auf Attribute der Passion zu einer Allegorie der Leiden des mexikanischen Volkes. Die durch Bildtitel und Komposition bewirkte Anlehnung an das christliche Vorbild wandelt es zu einer allgemeingültigen Formel. In dieser überhöhten Form schließt die menschliche Trauer die Hoffnung auf künftige Erlösung ein. Ein direkter Zusammenhang mit revolutionärer Thematik ist in dieser säkularisierten Fassung nicht zu erkennen. In der christlichen Kunst erscheint das Pietà-Motiv in zwei klassischen Formen: der tote Christus liegt zu Füßen seiner trauernden Mutter bzw. auf ihrem Schoß, in einem dritten Modell, das auch Michelangelo wählt, wird der zusammenbrechende Körper des Toten von Maria gestützt. Von den mexikanischen Künstlern war das Thema vor allem für Rodríguez Lozano von besonderer Valenz. Inspiriert durch persönlich erfahrenes Leid, entstand 1941 im Gefängnis von Mexiko-Stadt sein Wandbild *Pietà in der Wüste*. Das christliche Thema ist ein universales Gleichnis menschlichen Erbarmens. Bei seinem Engagement für ein „visionäres Bild des mexikanischen Menschen“²³³ wird die Pietà zum Ausdruck der Tragödie seines Volkes, wobei der Künstler die nationalen Motive nicht in ihrer realen, sozialen Erscheinung, sondern als symbolische Formen verarbeitet.²³⁴ Sein Ölbild *Die Revolution* (1944) verbindet das Pietà-Motiv mit der Beweinung, verlegt die Szene in eine imaginäre mexikanische Landschaft: eine um ihren Sohn trauernde Mutter wird von zwei Gruppen klagender Frauen flankiert, barfüßigen bäuerlichen Typen. Eine Gruppe Bewaffneter im Hintergrund bildet eine historische Staffage. Anders als seine Kollegen des revolutionären Lagers, mit denen er heftig polemisiert, ruft Rodríguez Lozano nicht zum Kampf, glorifiziert er keine geopfert Helden, sondern teilt solidarisch Leid und Klage der Betroffenen, als deren Anwalt er sich versteht.²³⁵ Das verbindet ihn mit Orozco, dessen Pietà in der Kirche Jesús Nazareno unaussprechliche Trauer beschwört. Im Rahmen der Apokalypse verwandelt Orozco die Pathosformel zu einem erschütternden Symbol für den einsamen Schmerz und die Verzweiflung einer Mutter, durch die Verhüllung flüchtigem Mitleid entzogen. Rodríguez Lozanos Wandbild *Sühneopfer* (1945)²³⁶ modifiziert die Beweinung: der Tote ruht nicht mehr im Schoß seiner Mutter, sondern wird von einer Grup-

195

191

189

192

190

- pe klagender Frauen beweint, die ihm gleichwertig zugeordnet sind, ihn mit Gesten verzweifelter Trauer umgeben. 1945 wird diese säkularisierte Version zu einem Epitaph für die schuldlos Geopferten in aller Welt. Der Titel assoziiert Hoffnung auf die durch ihren Tod bewirkte Verwandlung des Lebens, ein christlicher oder revolutionärer Bezug wird nicht gesucht.²³⁷ Das Opfer ist nicht mehr ein Vertreter einer sozialen Klasse, sondern die Symbolfigur des leidenden Menschen. In dieser
- 193 Tradition erkennen auch Cantú und Martínez im Pietà-Thema eine idealisierende Formel der mütterlichen Klage; auf seinen Symbolkern konzentriert, die Grundgeste der Einsamkeit und Trauer, erschließt es in seiner Bindung an die Passion eine neue geistige Dimension. Diese
- 205 Intention wurde durch die Expressionisten Allgemeingut.²³⁸ Ein Wandbild von Moreno Capdevila kombiniert in einer stärker säkularisierten Form das Motiv der Pietà mit der Beweinung: im Zentrum erscheint eine Gruppe mit einer über einen Toten gebeugten Frau, der ein Mann den Arm auf die Schultern legt, während ein anderer den Toten an den Beinen packt. Klagende umgeben diese Szene. Fern von einer Deutung als revolutionäres Fanal oder christlicher Heilswirkung, manifestiert das Werk die aus persönlicher Betroffenheit über Unrecht und Verbrechen geborene Parteinahme des Künstlers für die namenlosen Opfer der Tragödien unserer Zeit.
- 194 Mehr zur Transformation tendiert Chávez Morados *Jungfrau des Cristero* (1960). In diesem Ölbild tröstet Maria, deren Herz von Schwertern durchbohrt ist, einen leidenden, dornengekrönten Christus. Die spanische Kunst kennt die Verbindung der Pietà mit dem Motiv der sieben Schmerzen Mariens.²³⁹ Der Autor dürfte mit dem Titel auf ein Buch anspielen, das als Cristero-Apotheose in jenen Jahren sehr erfolgreich war.²⁴⁰ Er identifiziert den Erlöser mit der Vision eines Cristero, der sich, sein Leben in der Nachfolge Christi opfernd, in den Trost der Gottesmutter flüchtet.
- Die Passionsthemen bieten Symbole und Gleichnisse für Leidenssituationen der Menschheit.²⁴¹ Das Pietà-Motiv verkörpert Schmerz und Trauer der Mutter. Da die Beweinung mehrere Assistenzfiguren zulässt, ist sie besser geeignet, nicht nur das individuelle Opfer des Revolutionärs, des Verfolgten, sondern das kollektive Leid einer Gruppe oder eines Volkes zu symbolisieren. Will Käthe Kollwitz eine „Pietà des Sozialismus“ schaffen, „Sozialismus verstanden als ersehnte Bruderschaft der Menschheit“, ²⁴² so verbinden die mexikanischen Künstler die Pathosformel der Beweinung mit einem militanten Akzent, der in der postrevolutionären Kunst abklingt.

6. Der Schmerzensmann

Der Typus des Schmerzensmannes entspricht dem ohne Dornenkrone auferstandenen Christus, der die Wundmale der Kreuzigung trägt. Im Rahmen seiner Rezeption volkstümlicher Passionsplastik entstand Siqueiros' *Verstümelter Christus* (1963), der Torso eines blutüberströmten Auferstandenen, dessen geschlossene Augen eher Resignation ausdrücken, ein Sinnbild stummer Verzweiflung. Eine Variation mit dem Titel *Der besiegte Erlöser* (1963) wählt das Motiv eines verstümmelten Schmerzensmannes, der alle Spuren des Martyriums trägt. Auch hier dient eine Notiz auf der Rückseite als Hilfskonstruktion der kritischen Absicht: „Der besiegte Erlöser, seine Lehre des Friede auf Erden wurde in 2000 Jahren Krieg begraben, jedes Mal mehr abgenutzt.“ Weder Motiv noch Titel assoziieren diese Aussage, deshalb soll eine Parole die visuelle Botschaft begrifflich klären und die Wahrnehmungsbeziehungen korrigieren.²⁴³ Ein problematischer Kunstgriff, da Betrachter die Rückseite kaum sehen dürften.

Einen völlig neuen Gedanken formuliert Cuevas' Blatt *Miserable, ein Porträt Christi malend* (1969): zwei Patienten einer psychiatrischen Klinik arbeiten an einem Bildnis des Schmerzensmannes, einer priesterlichen Gestalt mit den Wundmalen des Auferstandenen. Eine sublimale Anklage, die von der Gesellschaft Ausgestoßene das Bild Christi wiederherstellen läßt.²⁴⁴ Das Andachtsbild des Schmerzensmannes eignet sich kaum zu revolutionärer oder kritischer Adaptation, über die Passion hinausweisend, klingt es jedoch im Zusammenhang der Gerichtsthemen an.²⁴⁵

7. Auferstehung

Im sakralen Bereich wird das Kernstück der christlichen Religion mit traditionellen Motiven gedeutet, wobei auch hier Innovationen möglich sind. In Zárragas Wandbild in der Kathedrale von Monterrey erscheint ein von einer Aureole umgebener, dem Grabe entsteigender Christus: in Segensgestus, Kreuzesfahne und zu seinen Füßen placierten Wächtern dem orthodoxen Typus entsprechend, jedoch von Fabrikarbeitern flankiert, eine im kirchlichen Raum der vierziger Jahre erstaunliche Modifikation. Medina Guzmán sieht in seinem Wandbild in der Kirche La Piedad in Mexiko-Stadt die Auferstehung Christi mit der Wiedererweckung der Menschen zusammen. In Lara Gallardos Wandbild *Bergpredigt* (1967–68) vollzieht sich das Erwachen der Menschheit zu neuem Leben zwischen einer monumentalen Dornenkrone, dem Symbol der Passion.

Demonstrieren diese Beispiele Variationen der christlichen Botschaft des ewigen Lebens, an dem die Menschen durch die Auferstehung Christi teilhaftig werden, so entdeckt auch die revolutionäre Kunst den Symbolgehalt dieses Themas, das Erneuerung, nationale und personale Wiedergeburt, Rettung und Sieg über den Tod assoziiert. Rivera propagiert im Erziehungsministerium die durch den Kampf zu erringende

213 Unsterblichkeit. Umgeben von einer Mandorla aus Feuer, vollzieht sich die Auferstehung der Märtyrer,²⁴⁶ die wie Christus Wundmale aufweisen. Die wiederkehrenden Helden verkünden mit ihrem Status der Unsterblichkeit die unbesiegbare Kraft ihrer Ideen. Mit dieser Tendenz wird auch die Wiederkehr der indianischen Heroen beschworen, ein Thema, das vor allem Siqueiros interessiert. Im Wandbild *Tod dem Er-*

237 *oberer* (1941–42) in Chillán vereint er die Chilenen Lautaro, O'Higgins, Bilbao, Balmaceda und Recabarren mit den Mexikanern Hidalgo, Morelos, Zapata, Juárez und Cárdenas, die Hauptfunktion kommt jedoch den indianischen Führern des Widerstandes gegen die Spanier zu, Galvariano und Cuauhtémoc, ihrem Gericht über die historischen Feinde. Der Sieg wird in die Vergangenheit projiziert, die damit kombinierte Heroisierung politischer Führer der Neuzeit ist eine Aktualisierung.²⁴⁷ Die Vergegenwärtigung idealer Helden der Vergangenheit und die „Idealisierung eines gegenwärtigen Geschehens“²⁴⁸ werden zusammengefaßt. Interessant ist, daß ein europäischer Künstler wie Beckmann in der Auferstehung die den Materialschlachten entkommenen Menschen ehrt, die mexikanischen hier jedoch vor allem ein Fanal des Kampfes gegen Kolonialismus und Reaktion sehen.²⁴⁹ Seitdem Siqueiros in Chillán die indianischen Helden als mythische Symbolgestalten definiert hat, ringt er in immer neuen Versionen um eine gültige Formel des „wiedergekehrten Heilbringers“; dieser „tritt als Weltenrichter auf, die wiederkehrenden Ahnen werden zu, im Fleische Auferstandenen“ — so werden alte mythische Konzepte in

200 lineare Geschichtstheologie transformiert“.²⁵⁰ Im Tafelbild *Der wieder-auferstandene Cuauhtémoc* (1950) erfüllt der Held eine aktuelle Funktion: wo seine Füße die Pyramiden berühren, leuchten Flammen auf, die brennende Fackel signalisiert die Stunde der Revolution, das Pfeilbündel in den Farben der Nation die Unbesiegbarkeit der geeinten Massen, die zu seinen Füßen zusammenströmen. Der Strick um den Hals deutet auf das überwundene Martyrium. Als Sinnbild des Widerstandes, eines Kampfes bis zuletzt, wird er in das Mexiko des 20. Jahrhunderts zurückberufen. Pathos und Aktivität seiner Erscheinung verweisen bereits auf das Gericht. Ein zweiteiliges Wandbild bezieht neue

Motive ein. Der erste Teil, *Der auferstandene Cuauhtémoc, die Qual* 201
 (1951), legt den Akzent auf die Tortur des Helden, den mexikanische
 Frauen angesichts der gepanzerten Phalanx der Eroberer in die Kon-
 fliktsituation des modernen Mexiko zitieren. Izaguirres Ölbild *Die Fol-*
ter Cuauhtémocs (1892) dürfte hier als Vorbild gedient haben, gesteigert 202
 im Geist eines ahistorischen Optimismus.²⁵¹ Im zweiten Teil, *Der aufer-*
standene Cuauhtémoc, den Feind mit den eigenen Waffen schlagen, kehrt der
 Gigant, der alle Qualen überwunden hat, ohne Zeichen seines Marty-
 riums in den Kampf zurück und überwindet den Kentauren der Konqui-
 sta. Diese säkularisierte Auferstehung ist kein Triumph über einen an-
 onymen Tod oder Teufel, sondern über einen konkreten historischen
 Feind. Die Geschichte wird von einer ideologischen Position aus korri-
 giert, die Vergangenheit liefert das Modell für eine revolutionäre Ge-
 genwart, eine utopische Botschaft. González Camareñas Wandbild *Der*
Kampf gegen die Tyrannei, Ehrung für Belisario Domínguez (1956) verherr- 218
 licht einen revolutionären Heros im Kontext der nationalen Problema-
 tik: der von der Reaktion ermordete liberale Senator kehrt zur Überwin-
 dung der Kräfte der Vergangenheit zurück, seine nach oben gestreckte
 Rechte rafft eine riesige Fahne, ein an den auferstehenden Christus
 erinnernder triumphaler Gestus, der einer ideologischen Tendenz ad-
 äquat ist, Díaz Sotoy Gama definiert das Wesen der Revolution als „Im-
 puls nach oben“.²⁵² Der Held personifiziert den Sieg über Chaos und
 Zerstörung, Maispflanzen umgeben ihn als Symbole der Fruchtbarkeit
 und des Lebens.

Am weitesten entfernt sich Orozco von der christlichen Typologie. Im
 Hospicio Cabañas erscheinen in den Gewölbezwickeln der Kuppel
 dem Inneren der Erde entstehende, nach oben strebende Kämpfer, 203
 Symbolfiguren revolutionärer Befreiung. Im Kuppelfresco wird der
 Archetypus der Auferstehung weitgehend transformiert: drei Gestal-
 ten, die den im Feuer neuerstehenden Menschen umgeben, personifi-
 zieren Zweifel, Hoffnung und gebannte Energie, die tragische Ambiva-
 lenz eines qualvollen Prozesses. Befreiung und Auferstehung im Feuer
 der Katharsis symbolisieren den utopischen Entwurf prometheischer
 Neugeburt des schöpferischen, die vergangenen Konflikte überwin-
 denden Menschen.²⁵³

Dominiert in zwei Werken von 1943, *Auferstehung und Tod und Auferste-*
hung, angesichts der Selbstzerstörung der Menschheit wieder Orozcos
 tragische Sicht,²⁵⁴ so verbindet Siqueiros mit dem Auferstehungsthema
 stets eine optimistische Tendenz, die auf seiner Überzeugung von der
 Bezwingung aller feindlichen Mächte durch die Kräfte der Revolution

- 199 beruht. Seine *Neue Auferstehung* (1947) ist dem kämpferischen Menschen gewidmet, der mit einer brennenden Lanze um seine Wiedergeburt ringt und die Vergangenheit unterwirft. Die drei Kreuze von Golgatha spielen auf den Katholizismus an. Siqueiros hat die Ikonographie der Auferstehung revolutionär umgeformt. Einen verwandten Zusammenhang sucht González Camarenas Wandbild *Befreiung* (1963) mit einem neuen Motiv: der Mensch, der sich aus eigener Kraft von seinen Fesseln löst, mit denen er an mächtige Balken gebunden ist, der sich als Schöpfer seiner selbst von ökonomischen, politischen und moralischen Zwängen befreit, wird zum Symbol universaler Emanzipation. Auch diese Wiedergeburt vollzieht sich im Zeichen des Feuers.²⁵⁵
- 214 Das Rahmenthema der Auferstehung dient somit sowohl der Glorifizierung revolutionärer Helden, als auch der Heroisierung des schöpferischen Menschen, seiner Befreiung aus den Fesseln der Ausbeutung, Ignoranz und Tyrannei. Eine 1900 von Flores Magón gegründete radikale Zeitschrift hieß „Regeneración“, Wiedergeburt, Erneuerung. Wiederkehr, Erwachen, Befreiung und Erlösung bilden in der revolutionären Kunst Synonyme, die zum Gerichtsthema tendieren, ikonographisch entsprechen sie dem Auferstehungsmotiv.

8. Gericht

- In der christlichen Kunst erscheint das Gericht, zu dem Christus am letzten Tage das Schicksal der Menschheit entscheiden wird, als Bestrafung der Feinde Gottes durch ewige Verdammnis und als Glorifizierung der Kirche und ihrer Heiligen. Szenen der Auferstehung und des jüngsten Gerichts wurden in Mexiko in Wandmalereien des 16. Jahrhunderts in der Offenen Kapelle von Actopan (Hidalgo) entdeckt.²⁵⁶ Folgt
- 210 Medina Guzmán in seinem Wandbild in der Kirche La Piedad traditionellen barocken Topoi, so transponiert er jedoch sein Gericht in die Gegenwart, deren Hochhäuser und Atomexplosionen die verhängnisvolle Entwicklung der Menschheit kennzeichnen.
- Die revolutionäre Kunst betont moralische, sozialkritische und politische Akzente. Orozco wählt für seine Abrechnung mit der scheinheiligen Bourgeoisie karikaturistische Mittel, in seinem *Jüngsten Gericht* (1923 – 24) ist Gottvater keine furchterregende Majestät, sondern ein auf Wolken thronender zorniger Alter mit mächtigem Bart, der sich auf einen Schreibtischglobus stützt. Bigotte Damen und stutzerhafte Herren mit Schnauzer, Frack und Zylinder, alle mit Heiligenscheinen dekoriert, flehen ihn an, daß er das Volk durch Teufel in die Hölle jagen möge, eine Persiflage der Gerichtsvorstellungen der Reichen, die sich gern

ausschließlich zu den Gerechten zählen und das Christentum zur Stärkung der eigenen Position benutzen. Als Modell für das Motiv des thronenden Gottvaters mit der Erdkugel könnte Antonio Rodríguez' *Allegorie der Seelen des Fegefeuers* (17. Jahrhundert) in der Sakristei der Kirche von Churubusco gedient haben.²⁵⁷

Im Wandbild *Kebricht* (1923–24) führt Orozco das Gericht über die Symbole in den Muralismo ein, eine Umdeutung des Vanitasthemas, die an Valdés Leals Ölbilder *Finis gloria mundi* und *In-ictu-oculi*, Allegorien der Vergänglichkeit geistlicher und weltlicher Macht, in der Kirche des Hospitals de la Caridad in Sevilla anknüpft. Es erweist sich, daß „Brutalität gegen die Sachen...potentiell eine gegen die Menschen“ ist;²⁵⁸ Rivera erkennt im Gerichtsthema eine Chance, aktuelle soziale, politische und ideologische Konflikte auszutragen, seine Denunzierung des Gegners als reaktionär, als Grund allen Übels tendiert zu dessen physischer Vernichtung, die sich im Wandbild *Die göttliche Gerechtigkeit* im Treppenhaus des Erziehungsministeriums noch auf mythische Weise ereignet: die Personifikation der Revolution bekämpft vom Himmel aus durch Blitze das reaktionäre Triumvirat.²⁵⁹ In einer Szene mit der Judasverbrennung werden drei die Reaktion verkörpernde Puppen durch Raketen in der Luft zerfetzt, ein Modell, das unversöhnlichen Haß propagiert.²⁶⁰ In der *Nacht der Reichen* kündigt sich das Gericht durch konkrete politische Kräfte an, durch die revolutionäre Dreieinigkeit, die in der Szene *Das Ende der Kapitalisten* bewaffnet einschreitet, wobei die reaktionären Symbole, unter denen mit Mitra, Rosenkranz, Birett, Gesangbuch und Opferstock die des Klerus dominieren, vom Volk zusammengekehrt werden, ein Motiv, das Goyas Capricho Nr. 20 entlehnt sein dürfte, wo es allerdings einen erotischen Bezug hat.²⁶¹ Orozco liegt dieser propagandistische Effekt fern. Als Thema seines Wandbildes im Regierungspalast von Guadalajara wählt er ein wahrhaft universales Strafgericht, das durch die Symbolgestalt Hídalgos vollstreckt wird, der mit gigantischer Gebärde über die sich unter roten Fahnen gegenseitig mordenden Proletarier, das Treiben der politischen Marktschreier, Militärs und Bischöfe kommt, sie einem unentrinnbaren Höllensturz ausliefert. Bei dieser Abrechnung mit Klerikalismus, Militarismus, Stalinismus, Faschismus und verlogenen Massenideologien wird das christliche Rahmenthema im Sinn eines weltimmanenten Heils transformiert, der nationale Heros, der in Mexiko das Feuer der Katharsis entzündet hat, löst den richtenden Gott ab. Oft übernimmt der Künstler selbst die Funktion des Richters, im Hospicio Cabañas verurteilt er finster-dämonische Diktatoren der Gegenwart

ebenso unbarmherzig wie agitierende Demagogen, peitschenschwingende Kerkermeister der Stalinzeit, Konquistadoren und blutige indianische Riten. Im Motiv eines stürzenden, in Flammen aufgehenden Dämonen manifestiert sich seine Hoffnung auf den Sieg über die Mächte der Zerstörung. Sein Ölbild *Zerstörung von New York* (1931), eine apokalyptische Vision zusammenstürzender Hochhäuser, gibt die Zivilisation der USA einem vernichtenden Gericht preis.

- Neue Sujets entwickeln seine Wandbilder im Obersten Gerichtshof von Mexiko (1941): als Voraussetzung einer gerechteren Welt und Personifikation einer radikalen Gerechtigkeit, fällt eine mythische Gestalt mit einer brennenden Fackel oder einem Beil über die Knechte der korrupten Justiz her, vor ihr gibt es kein Entrinnen, ihr rächender Feuerstrahl trifft alle, stellt morbide Richter und Henker im Chaos durcheinanderwirbelnder Akten. Maskierte, als eigentliche Verbrecher charakterisierte Advokaten stützen die degenerierte, ebenfalls maskierte Justitia, greifen manipulierend in ihre Waage, ein Instrument teuflischen Betruges. Die Jakobinermütze auf dem Kopf eines Henkers symbolisiert den Verrat an den Idealen der französischen Revolution, den Mißbrauch liberaler Phrasen durch die Reaktion. Wird dieses Urteil ohne Aufschub vollstreckt, so dauert das Gericht in einer dritten Szene noch an: die blutigen Fraktionskämpfe der Revolutionäre lassen eher eine permanente Drohung, einen kollektiven Selbstmord, als einen Sieg über die Kräfte der Finsternis erkennen. Orozcos unideologische Parteilichkeit wird in diesen Werken eindringlich wirksam. Fern von jedem militanten Optimismus, ist für ihn die Zukunft offen, ein wesentlicher Unterschied zur christlichen Ikonographie. Lediglich das Wandbild *Juárez, der Klerus und die Imperialisten* (1948) überträgt in einer triumphalistischen Formel das Gericht konkreten historischen Akteuren: beherrscht von einem überdimensionalen Juárez-Porträt, vernichten die liberalen Truppen eine unheilige Allianz von Klerikern, Militärs, Monarchisten, Maximilian und Napoleon III. Auch hier fungiert das Feuer als Symbol der Gerechtigkeit, der Katharsis, eine deutliche Parallele zu Riveras etwa gleichzeitig entstandener *Sonntagsträumerei in der Alameda*, einer aktualisierten Allegorie des Gerichtsthemas.²⁶²

Anders als Rivera, der darin ein Instrument revolutionärer Propaganda sieht, sind in Orozcos dialektischem Geschichtsbild Gut und Böse nur selten eindeutig getrennt. Bei der Behandlung des Gerichts zeichnen sich gegensätzliche Positionen ab: Rivera deutet es ideologisch, stellt es in den Dienst des Klassenkampfes, der Bestrafung der Gegner, die von einer mythischen Macht, Kämpfern der Revolution und später durch

das Proletariat vollzogen wird. Orozco meidet die klare Antizipation des Triumphes, die patriotische Glorifizierung Juárez' bleibt eine Ausnahme.

Bei historischen Themen, in denen er an mythologische Strukturen anknüpft, verbindet Siqueiros Auferstehungs- und Gerichtsmotive, bei aktueller Thematik dominieren Kampfszenen, direkte Konfrontationen.

O'Gorman lehnt sich an traditionelle Topoi an. Im Wandbild *Die Geschichte Michoacáns* (1941–42) verweist er Nuño de Guzmán und Hitler ins Rattenparadies der Unterwelt. Das Gericht ist bereits vollzogen, ähnlich in seinem Tafelbild *Die Mythen* (1944), das eine von Bourgeoisie, Klerus, Dämonen und Krieg bevölkerte Hölle enthält.

In Chávez Morados Wandbild im Treppenhaus der Alhóndiga de Granaditas, einer symbolischen Abrechnung mit der Kolonialmacht, fungiert als Bote eines säkularisierten, auf die nationale Geschichte bezogenen Gerichts der Tod, der die Säulen der spanischen Herrschaft zum Einsturz bringt. Eine ganze Legion falscher Propheten und Feinde, schemenhafte Verdammte, schmachtet bereits in der Unterwelt. Modelle Orozcos und Riveras zu einer Synthese verschmelzend, werden mit Hidalgo und den Aufständischen die Initiatoren dieses Strafgerichtes zitiert, das im Zeichen des allgegenwärtigen Feuers erfolgt.

Das Gerichtsthema tangiert auch das Richten der Verräter, etwa Judas', wie es in Orozcos Wandbild in der Universität von Guadalajara anklingt.

Das Vorbild des Verdammtensturzes, das in der französischen Kathedralplastik, bei Michelangelo und Rubens erscheint, bleibt bis in die Gegenwart präsent. Ein besonders instruktives Beispiel dafür ist Siqueiros' Wandbild *Patrizier und Vtermörder* (1945–72), ein allegorisches Gericht über die nationalen Feinde und Verräter Santa Anna, Iturbide und Huerta, die in den Abgrund der Hölle und des Vergessens geschleudert werden.

Intendieren diese Deutungen meist eine bessere Welt, die nach der Katharsis möglich wird, so enthält Salazars Ölbild *Christus und die Humanität* einen neuen Akzent: Ein Felsen mit dem auferstandenen Schmerzensmann erhebt sich nach dem Gericht aus einem Meer von Blut, in dem bereits Kapitalismus und Kommunismus, symbolisiert durch eine aus der Flut ragende Proletarierhand mit einer roten Fahne und eine reichberingte Bourgeoishand, versunken sind.

In Epochen sozialer, politischer und geistiger Spannungen bietet sich das Thema des jüngsten Gerichts geradezu zur Adaptation an. Die säku-

larisierten Versionen sollen die Parteinahme mythischer Kräfte für die eigene Sache suggerieren, wobei vielfältige Ableitungen aus der christlichen Ikonographie möglich sind. Das Gericht über die Gegner vermittelt eine anschauliche Idee der eigenen Vorstellungen von Gerechtigkeit. Die Tendenz der revolutionären Kunst ist utopisch: Antizipation eines Sieges, der unter herrschenden Bedingungen nicht möglich ist.

In Europa fand die Apokalypse hauptsächlich in der Umbruchszeit am Ende des 15. Jahrhunderts Beachtung. Höhepunkt ihrer Ikonographie ist Dürers Zyklus (1498), der zahlreiche Künstler beeinflusste, vor allem Lucas Cranach d. Ä., der ihn im Sinne der Reformation mit antipäpstlichen Tendenzen verband. Dürer regte auch Juan Gersons Zyklus vom Ende des 16. Jahrhunderts in der Franziskanerkirche von Tecamachalco (Puebla) an.²⁶³ Einzelmotive der Apokalypse finden bis in die späte Kolonialzeit das Interesse der Künstler, erwähnt seien die apokalyptischen Reiter in den Wandmalereien der Offenen Kapelle von Actopan und mehrere Fassungen der *Apokalyptischen Jungfrau* von Miguel Cabrera.²⁶⁴

Orozco reaktiviert in Guadalajara das ikonographische Repertoire der Apokalypse. Im Hospicio Cabañas deutet er die Krisensituationen der mexikanischen Geschichte. Die Konquista erscheint als Einbruch vernichtender Gewalten. Er adaptiert apokalyptische Motive, die ein universaler Ausdruck von Gefahr und Angst sind. Schon im ersten, der Konquistadiskussion gewidmeten Werk, Charlots *Eroberung von Tenochtitlán* (1922) in der Escuela Nacional Preparatoria, erscheinen gepanzerte Reiter als Sinnbilder einer mörderischen Kriegstechnik.

Orozco steigert dieses Motiv zu einer Chiffre tragischer Bedrohung: „apokalyptische Pferde“ dienen gepanzerten, seelenlosen Ungeheuern, verbreiten Chaos und Entsetzen, symbolisieren den erbarmungslosen Antagonismus zwischen den Besiegten und den Eroberern. Könnte man hier auch eine Ablösung des apokalyptischen Tieres durch dämonische Pferde sehen, so bezieht sich eine Szene an der Nordwand eindeutiger auf die apokalyptischen Reiter: die in der traditionellen Ikonographie Krieg, Hunger, Pest und Tod verkörpernden vier Reiter bilden eine Gruppe, die mit zum Angriff gesenkten Lanzen über der Silhouette einer Kolonialstadt droht, ihre konkrete Anzahl ist für die Bindung dieser Formel an die Ikonographie der Apokalypse ohne Belang.²⁶⁵ In der Kirche des von Cortés 1524 gegründeten Hospitals de Jesús schuf Orozco 1942–44 eine allegorische Vision der Geschichte, in der sich die

285

229

von ihm im Dartmouth-College und in Guadalajara entwickelten expressiv-symbolischen Formen verdichten.²⁶⁶ Die Komposition gliedert sich in drei Abschnitte, im ersten triumphieren die dämonischen Kräfte, die den Menschen mit physischer Vernichtung bedrohen, seine Existenz zerstören, ihn dem Chaos ausliefern. Orozco verbindet historische, traditionelle und aktuelle Symbole zu einer umfassenden Synthese, die durch den Text der Apokalypse inspiriert wird: „Da sah ich ein Weib auf einem scharlachroten Tier sitzen, das bedeckt war mit Lästerworten, sieben Häupter und zehn Hörner hatte. Das Weib war in Purpur und Scharlach gekleidet, überladen mit Gold, Edelsteinen und Perlen. In der Hand hielt es einen goldenen Becher, gefüllt mit Greuel und dem Unrat seiner Unzucht.“²⁶⁷ Dieses Motiv der großen Hure Babylon, Symbolfigur der Laster und Lügen, war von Cranach und Luther, der sich auch gegen den Kaiser wandte, auf das Papsttum bezogen worden.²⁶⁸ Die apokalyptische Hure, eine mit Schmuck behangene, zynisch lachende beliebte Blondine, reitet auf einem Untier, der Personifikation Luzifers.²⁶⁹ Neben dieser Persiflage der Bourgeoisie brechen zwei apokalyptische Reiter hervor. Diese assoziativ auf die dämonisierten Eroberer bezogenen Sendboten des Todes fallen über wehrlose Menschen her. Im Unterschied zur christlichen Kunst verkünden sie eine historische Katastrophe, keine von himmlischen Mächten bestimmte Endzeit. Daneben erscheint das zeitgenössische Instrumentarium der Marter, Ketten, Fesseln und Stacheldraht.

Im zweiten Feld bleibt der Triumph der Mächte der Finsternis nicht mehr unbestritten. Entspricht das Thema des gewaltigen, letztlich aber von Gott entschiedenen Ringens zwischen Gut und Böse dem Geist der Geheimen Offenbarung, so bleibt nach Orozcos Vorstellung der Ausgang dieses Kampfes offen.²⁷⁰ Ein Engel verteidigt die bedrohten Menschen gegen ein an seinen Fesseln wütendes Monstrum, das er an einen Pfahl zu binden versucht. Ein weiterer Engel, der ein Seil trägt, versucht, durch eine beschwörende Geste ein krakenhaftes, vielgesichtiges Ungeheuer zu bannen.²⁷¹ In der Mitte der Komposition drücken Lichtstrahlen, Zeichen der Hoffnung, die das Dunkel durchdringen, die göttlichen Kräfte aus. Vier rätselhafte geflügelte Wesen umgeben das Lichtsymbol; erinnern zwei an Sinnbilder der Auferstehung, so ähneln die anderen gesichtslosen Dämonen, eine Assoziation, die durch ihre mechanischen und Fledermausflügel noch verstärkt wird.²⁷²

Damit findet Orozco den adäquaten Ausdruck einer permanenten Krisensituation, eines erbitterten, ambivalenten Kampfes des Lichtes gegen die Mächte der Finsternis. Die Gefahren sind allgegenwärtig, der

Mensch ist ihnen ständig ausgesetzt. Diese Interpretation wird durch eine adäquate Komposition verankert: die Szenen sind auf verschiedene Blickpunkte bezogen, ihre polyaxiale Anordnung ist symbolischer Ausdruck permanenter Bedrohung.²⁷³ Der Künstler strebte keine bloße Umformung der literarischen Vorlage in bildhafte Aussage an, sondern eine Allegorie der Realität des Grauens, der Qualen der Menschheit, „keine Illustration zur Apokalypse, sondern... apokalyptische Malerei“.²⁷⁴ Dazu unterwirft er sich das christliche Rahmenthema und transformiert den Sieg der göttlichen Mächte in der Offenbarung, der christlichen Sinngebung der Weltgeschichte, zu einer allgemeingültigen Chiffre, indem er ihren überkonfessionellen, universalen Kern freilegt.²⁷⁵

Die erschütternden symbolischen Formen und Motive der Offenbarung dienen ihm als Menetekel des Grauens und der totalen Bedrohung bei seinem Bestreben, die Tragik der mexikanischen und Weltgeschichte, der vergangenen und gegenwärtigen Leiden zu deuten. Für ihn ist die Apokalypse kein ferner Mythos, sondern, wie er während der Arbeit im Gespräch mit Rodríguez erklärt, ein Ausdruck der Kriege und der Konquista.²⁷⁶ Konfrontiert mit der unverhüllten Barbarei des Weltkrieges, die das Vorstellungsvermögen bereits real übersteigt, wählt er das mit neuer Aktualität geladene christliche Thema und stellt sich damit angesichts einer am Rande des Abgrundes in Flammen aufgehenden Welt dem Terror, den Dämonen, klagt sie an, entlarvt sie, sucht sich von ihnen zu befreien, sie zu überwinden.

Der dritte Teil unterscheidet sich inhaltlich von den übrigen. Anders als im biblischen Text, erscheint hier kein himmlisches Jerusalem, keine Neue Erde. Nach dem Sieg über das Chaos, der damit verhalten antizipiert wird, bleiben Gesten stummer Trauer, symbolisiert in der Pietà und einer schmerzgebeugten, klagenden Gestalt. Orozcos leidenschaftliche Absage an die Kräfte der Finsternis mündet in einer Allegorie tragischen Erleidens. In seiner allegorisch-symbolischen Methode mit Dürers Zyklus verwandt, mit einer symbolischen Unterschicht und einer allegorischen Oberschicht eine apokalyptische Zeit deutend, ist dieses Werk ein Schlüssel zu Orozcos Geschichtsverständnis. Zur Entstehungszeit des Wandbildes war die Kirche säkularisiert, später diente sie wieder gottesdienstlichen Zwecken, der Zyklus blieb unvollendet.²⁷⁷

Die apokalyptischen Reiter finden in der mexikanischen Malerei besondere Verbreitung. In einem an Dürer und Cranach orientierten Ölbild Cantús kommen sie zum Gericht über die Menschheit. Der

192

226

- Künstler verwendet die klassischen Attribute Bogen, Waage, Schwert und Sense. In anderen Versionen transponiert er das Motiv nach Mexiko, etwa im Entwurf für das Wandbild *Die apokalyptischen Reiter über Pátzcuaro* (1954) im Museum von Michoacán in Morelia. Die vier in den Rüstungen der Konquistadoren über brennenden Kultstätten und dem See von Pátzcuaro erscheinenden Reiter sind das Fanal eines Tod und Schrecken verbreitenden Strafgerichts, in ihnen personifiziert sich die historische Katastrophe, die über die indianische Welt kam; Rüstungen, Waffen und Wimpel ersetzen die traditionellen Attribute.
- 247 Einer ähnlichen Tendenz folgt Chávez Morado mit dem Motiv einer Gruppe von geharnischten Reitern, die in seinem Wandbild in der Alhóndiga als Allegorie der Konquista über Cortés und dem Franziskaner gegen Cuauhtémoc und Las Casas anstürmt. Wie bei Orozco, ist auch in dieser Variante ihre genaue Anzahl nicht auszumachen.
- 26 In Mexiko werden die apokalyptischen Reiter bis in die Gegenwart mit den Eroberern identifiziert.²⁷⁸ Treten die Reiter in der Kunst meist gemeinsam in Erscheinung und bleiben sie außerhalb der zyklischen Illustration als Einzelmotiv selten, so können auch einzelne Reiter als Personifikationen der Konquista fungieren.²⁷⁹ Dieser Typus klingt in Tamayos Wandbild *Die Geburt unserer Nation* (1952) im Palacio de Bellas Artes in Mexiko-Stadt an. Enthält er mit dem Motiv des Pferdes bereits eine Reminiszenz der Apokalypse, so widmet Tamayo diesem Thema einen Zyklus von Lithographien, eine freie Interpretation. Vier Blätter, die sich jetzt im Vatikan befinden, zeigen angreifende, in dynamischer Bewegung erfaßte Reiter.²⁸⁰ Dieses säkularisierte Motiv erscheint ebenfalls in González Camarenas Wandbild *Die Konquista* (1962) im Nationalmuseum für Geschichte und Moreno Capdevilas *Zerstörung von Tenochtitlán durch die spanischen Eroberer* (1964) im Museum der Stadt Mexiko.
- Rodríguez Luna deutet die apokalyptischen Reiter als zeitlose Allegorie einer bedrohten Welt ohne direkten historischen Bezug. In einer Version galoppieren vier „calavera“-ähnliche Reiter durch eine magisch leere Landschaft, der erste von ihnen trägt eine Sense, das Symbol des
- 233 Todes. In einer zweiten Fassung hält diese Gruppe, zu Skeletten reduziert, in einer düsteren Atmosphäre nach Opfern Ausschau. Möglicherweise bezieht sich der Künstler auf Rembrandt, bei dem das Motiv des skelettierten Reiters erscheint, naheliegender sind Vorbilder der Calaveras Posadas.²⁸¹
- Die Mehrdeutigkeit apokalyptischer Themen und Motive macht sie für eine ideologische Steuerung ungeeignet. Im Kontext des Krieges, der

Anklage seiner Leiden und Zerstörungen, erfahren sie eine Säkularisierung, die deutliche Parallelen zur europäischen Kunst aufweist.

Einer propagandistischen Absicht lassen sie sich schwer unterwerfen. Santos Balmori bemüht in seinem Holzschnitt *Die neuen apokalyptischen Reiter*, unter denen Hitler und Mussolini identifizierbar sind, Inschriften. Das Motiv ist umkehrbar: verkörpern hier die Reiter faschistische Mächte, so ist der berittene Tod in Leopoldo Méndez' Holzschnitt *Corrido von Stalingrad* eine Personifikation der die deutschen Truppen besiegenden Roten Armee und folgt der Calavera-Tradition.²⁸²

Neuere Werke suchen nur im Bildtitel Verbindung zur Ikonographie der Apokalypse, der motivische Bezug wird lockerer. Cruz García beschwört in seiner *Apokalyptischen Vision Nr.1* (1960) mit dem Motiv eines gigantischen Totenkopfes, dem die Menschen zu entkommen suchen, ein Symbol grausamer Gefährdung. Ihn dürfte Dalís *Gesicht des Krieges* (1940) angeregt haben, eine Allegorie zeitgenössischer Gewalt.²⁸³ Seine *Apokalyptische Vision Nr.3* (1960–61), eine sinnbildhafte Anklage des Terrors und Zeugnis für die Verfolgten, markiert den Bereich zwischen Berichterstattung und Allegorie. In der monolytisch wirkenden Gruppe der entmenschten Soldateska, Robotern des Todes und der Vernichtung, wird das Menetekel zum Protest, zur Parteinahme für die Opfer, wobei sich ein Vergleich mit Picassos *Massacker in Korea* (1951) aufdrängt.

Die Anlehnung an das christliche Rahmenthema ermöglicht einen assoziativ gesteigerten Protest gegen Terror und Tortur, ein Akzent, der auch im sakralen Bereich anklingt. Bei Medina Guzmán personifizieren die drei Reiter der Endzeit die Verfolgungen des Katholizismus durch das heidnische Rom, den Islam und die Rebellionen innerhalb der Kirche, der vierte Reiter verkörpert Christus, als apokalyptische Züge der Welt von heute werden Krieg und Selbstvernichtung der Menschheit in Beziehung zur biblischen Botschaft gesetzt.²⁸⁴

Siqueiros' *Marsch der Menschheit* (1966–71) enthält säkularisierte Themen der Apokalypse, die Zerstörung der alten Welt, die Vorbereitung der Massen auf den letzten Kampf, Szenen wilden Protestes gegen kollektives Leid, Dämonen und Zerstörung. Jorge Flores' *Apokalypse* (1969) schließlich, eine Allegorie des menschlichen Kampfes ums Überleben, der sich nicht mehr gegen mythische oder gesellschaftliche Kräfte, sondern auf die Bändigung der Technik, die Eroberung des Kosmos richtet, entwickelt einen neuen Gedanken.

DIE JUNGFRAU VON GUADALUPE ALS NATIONALES SYMBOL

- In fast allen Kirchen Mexikos befinden sich Kult- und Andachtsbilder der Jungfrau von Guadalupe. Für die Künstler ergibt sich dieses Thema aus ihrem Dialog mit der nationalen Kultur und Geschichte. Widmet bereits Posada zahlreiche Blätter den Erscheinungen der Jungfrau, so ist es symptomatisch, daß eines der frühesten Werke des Muralismo dieses
- 307 Thema aufgreift. Revueltas' *Allegorie der Jungfrau von Guadalupe* (1922) in der Escuela Nacional Preparatoria folgt in Grundzügen dem durch die Kolonialkunst überlieferten Typus: über einer bunten Szene mit bäuerlichen mexikanischen Typen schwebt die Jungfrau auf einer von einem Engel gehaltenen Mondsichel, ihre Physiognomie ähnelt einer Frau aus dem Volk. Den Gesamteindruck bestimmt ein stark säkularisierender Zug, „eine Vereinigung von Religiosität und Sinnlichkeit, von mystischer Erhöhung der Frau“.²⁸⁵
- 262 Von den Wandbildern im kirchlichen Raum sei nur Leals Zyklus in der Kapelle auf dem Tepeyac erwähnt, dem wichtigsten Marienheiligtum Mexikos. Er schildert in sechs Szenen die Mission der Franziskaner, die Erscheinung der Jungfrau und die Einführung ihres Kultes durch Zumárraga. Umgeben von einer prächtigen Mandorla, erscheint Maria dem von ihr auserwählten Indio Juan Diego. Der Funktion des Zyklus entsprechend, wird ihr Erscheinen als reales Ereignis vorgestellt. Sie wird als Symbol der geistigen Einheit der Nation glorifiziert, Kakteen und Motive des Tales von Mexiko skizzieren das Ambiente.²⁸⁶
- 259 Guerrero Galván wählt eine Szene, in der Zumárraga, als einfacher Franziskaner charakterisiert, demütig vor dem Wunder kniet: nach der Legende hatte Maria Juan Diego mit dem Auftrag zum Erzbischof gesandt, am Ort ihrer Erscheinung eine Kirche zu errichten. Zumárraga bezweifelte diese Botschaft. Daraufhin überbrachte ihm der Indio Rosen, ein Zeichen der Gottesmutter; in dem Tuch, das sie umhüllte, fand sich das Bild der Jungfrau von Guadalupe. Francisco de la Maza sieht in dieser Legende den Beginn des spezifisch mexikanischen Kults der Marienverehrung und den Ursprung der Ikonographie der Schutzpatronin des Landes.²⁸⁷ Diese Beispiele unterscheiden sich in wesentlichen

Aspekten: Revueltas bindet das Thema in eine weitgehend weltliche mexikanische Allegorie ein, ein Lobpreis der Schönheit des Volkes, Leal unterwirft es, obwohl auch er mehreren Gestalten indianische Züge verleiht, dem nach kulturbildhafter Repräsentation strebenden Auftrag, Guerrero Galván deutet die Legende als durch mystisches Licht erhelltes Ereignis.

Alljährlich finden in Mexiko zu Ehren der Jungfrau von Guadalupe Wallfahrten statt, zur Basilika von Guadalupe und der Kapelle auf dem Tepeyac pilgern täglich tausende Gläubige, die in ihren Gebeten das helfende Eingreifen der Schutzpatronin erleben. Zum Dank für ihren Beistand in Krankheiten, bei Operationen, Überfällen, Kämpfen und in allen denkbaren Nöten werden der Gottesmutter bis in die Gegenwart zahlreiche Ex-Votos geweiht.

Die Geschichte der Verehrung der Jungfrau ist unlösbar mit der Geburt der mexikanischen Nation verbunden. Hidalgo wählte 1810 ihr Bildnis als Banner der Aufständischen, als Wappen des unabhängigen Mexiko. In dieser Funktion erscheint es in O’Gormans *Retabel der Unabhängigkeit*. Die Spanier riefen während des Unabhängigkeitskampfes zu ihrem Schutz die Jungfrau von Remedios an, ein Kultbild, das traditionell mit der Begründung ihrer Dominanz verbunden ist.²⁸⁸ Francisco de la Maza betont, daß die Ikonographie der Jungfrau von Guadalupe in der des apokalyptischen Weibes wurzelt und ihr Bildnis bereits vom 17. Jahrhundert an im Bewußtsein der Mexikaner zu einem „patriotischen Symbol“ geworden sei.²⁸⁹ Der Durchbruch zu einem nationalen Emblem wurde jedoch durch den Unabhängigkeitskrieg bewirkt, in dessen Verlauf es sichtbarer Ausdruck einer Eigenentwicklung und Feldzeichen eines als heilig proklamierten Kampfes gegen Spanien wurde. An diese Traditionen knüpfen die Revolutionäre von 1910 an: die Truppen Zapatas tragen das Bild der Jungfrau von Guadalupe als Banner in die Schlacht und als Abzeichen am Sombrero, auch die Cristeros schmücken ihre Fahne damit.²⁹⁰

Es mag zunächst verwundern, daß revolutionäre Künstler und konservative Katholiken die Jungfrau von Guadalupe gemeinsam verehren. Beide akzeptieren, daß die Marienverehrung im mexikanischen Volk tief verwurzelt ist, gegensätzliche Auffassungen werden jedoch in der unterschiedlichen Beurteilung der Rolle Spaniens sichtbar, dessen zivilisatorische Mission im katholischen Lager allgemein positiv bewertet bzw. glorifiziert wird, wobei man dazu tendiert, die Jungfrau von Guadalupe für einen von Spanien geprägten Katholizismus zu vereinnahmen.²⁹¹ Eine versöhnliche Position manifestiert sich in einem Wand-

40

108

bild, das der mexikanische Maler José García Ocejó 1968 für die Verkündigungsbasilika von Nazareth schuf: in der gemeinsamen Anbetung der Jungfrau von Guadalupe durch einen Indio und einen Spanier, die ein Mestize ergänzt, einer Allegorie der Geburt der mexikanischen Nation, werden die Gegensätze aufgehoben. Für Rodolfo Usigli ist das Thema der Jungfrau „das reinste Zeugnis der Konflikte der Welt in dieser Zeit, konzentriert im Konflikt zwischen Spanien und Mexiko im 16. Jahrhundert“, beide Tendenzen, im politischen Bereich der Linken bzw. der Rechten zugeordnet, „konvergieren in der Tangente des Mythos“.²⁹²

I. TRADITIONELLE TYPEN

Kirchliche Aufträge begünstigen selten ikonographische Neuerungen. Bis Ende der vierziger Jahre verteidigte die Amtskirche eine thematisch und stilistisch konservative Tradition, mit der man Wert und Auftrag der christlichen Kunst verbunden glaubte. So erregte Salazars Wandbild *Der Traum des heiligen Johannes Bosco* (1942), das eine Szene mit Reformatoren enthielt, Mißfallen und wurde zerstört.²⁹³ Aus der Fülle von Werken, die in Kirchen entstanden, sei lediglich Leals Wandbild *Die Verklärung des hl. Domingo de Guzmán* (1944–47) erwähnt. Es verherrlicht einen christlichen Helden, der in die Gemeinschaft der Heiligen und Kirchenväter berufen wird. Die Komposition betont in ihrer Anlehnung an Antonio Vallejos Ölbild *Die hl. Teresa de Jesús und der hl. Johannes vom Kreuz* (18. Jahrhundert) im Chor der Kirche del Carmen in San Luis Potosí traditionelle Bindungen.²⁹⁴

Die Thematik der Heiligen begegnet auch außerhalb des sakralen Bereichs erstaunlichem Interesse. Abgesehen von akademischen Schülerarbeiten, wenden sich Künstler wie Béjar vor allem der Psychologie der Heiligen zu, sein Bildnis des hl. Johannes bezeugt das Bemühen um Erfassen einer überragenden Persönlichkeit. Das auf einer Schale repräsentierte abgeschlagene Haupt vergegenwärtigt überwundenes Leid, ein Nimbus – im Augenblick des Martyriums verliehen – bezeichnet den christlichen Helden.

Vom 16. Jahrhundert an hatte sich in Wandbildern mexikanischer Klöster eine franziskanische Ikonographie entwickelt. Die Gestalt des Franziskus erweist sich bis ins 20. Jahrhundert als populär, ein Thema, das auch Expressionisten wie Schmidt-Rottluff beschäftigte. Montenegro sieht in ihm, an den Typus des ergeben leidenden ekstatischen Asketen und Predigers anknüpfend, einen hageren Stigmatisierten, dessen Antlitz dem des Erlösers ähnelt. Der zum Himmel gewandte Blick und die Gebärde seiner stigmatisierten Hände drücken seine ganze Existenz aus. Die betonte Demonstration des Schmerzes ist eine mexikani-

- sche Variante, Kutte, Nimbus, die beiden Vögel auf seinen Schultern, ein Hinweis seiner Liebe zur Natur, sind traditionelle Attribute. Die Tendenz, Heilige in ein mexikanisches Ambiente zu transponieren, läßt sich durchgängig verfolgen, etwa in einem an El Greco inspirierten
- 239 Werk von Navarro, Franziskus ist hier einmal ein vom Licht Gottes geblendeter, in der Meditation überraschter Büsser, zum anderen vom Blitz der Stigmatisation getroffen, dessen Gewalt ihn förmlich in die Luft reißt, eine expressive Steigerung traditioneller Schemata.²⁹⁵
- 245 Reyes Meza kombiniert in seinem *Martyrium der hl. Susanna* (1956) Engel, die Heilige mit zwei Kindern und der Stifterin zu einer Art Votivbild. Die Taube des hl. Geistes und übernatürliches Licht symbolisieren den Einbruch der göttlichen Gerechtigkeit. Die Reiter und der Henker, Motive mexikanischer Passionsprozessionen, setzen einen folkloristischen Akzent.²⁹⁶ Eine Neubildung ist die Ikonographie des mexikanischen Heiligen Felipe de Jesús, eines Franziskaners, der 1597 auf einer Missionsreise in Nagasaki getötet wurde. Ein authentisches Bildnis von ihm ist unbekannt. Die Wandmalereien des 17. Jahrhunderts in der Kathedrale von Cuernavaca und mehrere Ölbilder unbekannter Meister im Museo Nacional del Virreinato in Tepotzotlán überliefern jedoch den Typus der Kreuzigung, mit der er und 25 Gefährten hingerichtet
- 242 wurden.²⁹⁷ González Camarena folgt mit seinem Ölbild für die Kirche La Purísima in Monterrey diesen Vorbildern: der Heilige ist in seiner zerschissenen Franziskanerkutte ans Kreuz geheftet worden. Während ihn zwei Lanzen durchbohren, betet er mit geschlossenen Augen. Im Moment seines Todes leuchtet ein Nimbus auf, die Glorie seines Martyriums. Diese veristische Vergegenwärtigung des Opfertodes rückt das Werk in die Nähe eines Andachtsbildes. Nefero wählt für sein Wand-
- 243 bild *Die Evangelisation Amerikas* (1962) die narrative Szene der Festnahme durch Japaner, er stellt den Heiligen neben Las Casas und Junípero Serra. Von Siqueiros stammt ein Bildnis des hl. Dominikus (1970),
- 240 eines kräftigen, von der Entschlossenheit eines Streiters gezeichneten Hühnen. Von Kutte und Tonsur abgesehen, ähnelt der Heilige in dieser säkularisierten Deutung dem physiognomischen Typus des proletarischen Helden.²⁹⁸

II. DIE SÄKULARISIERUNG DES HEILIGENBILDES

- Das Sebastian-Thema bietet ein Beispiel der Umdeutung eines traditionellen Schemas. In Zárragas Ölbild *Ex-Voto* erscheint ein schöner, nur
- 244

mit einem Lendenschurz bekleideter Jüngling, vor dem eine Frau kniet, mehr symbolisch als real an einen Pfahl gefesselt. Nimbus und Pfeil bezeichnen ihn als Sebastian, seine entspannte Haltung, das Fehlen der Spuren des Martyriums, Elemente, die in der Renaissance geprägt wurden, wecken Assoziationen an eine Allegorie der Liebesqualen.²⁹⁹

Guerrero Galván sucht in dem Titel eher eine literarische Chiffre. Abgesehen von dem Pfeil, der ihn leicht verletzt hat, verrät dieser Jüngling kein physisches Leiden. Für das Motiv der Fesselung an einen Baum existieren Modelle der Kolonialkunst.³⁰⁰ Einen wesentlich neuen Akzent setzt Meza, er verzichtet völlig auf Attribute dieses Heiligen und adaptiert den Bildtitel für die Allegorie eines in der Haltung des Gekreuzigten in einer mexikanischen Wüstenlandschaft an einen Baum gefesselten Indio. Das Bild des Heiligen wurde damit zu einer Allegorie des humanen und sozialen Protestes umgedeutet. Unabhängig von aktuellen Situationen, ist diese Ausdruck der Solidarität mit den Leidenden, Appell, eine Welt ohne Marter zu schaffen. Inhaltlich ist diese Interpretation mit Jaeckels Bildnis des hl. Sebastian (1915) eng verwandt.³⁰¹

Rodríguez Lozano schuf 1927–34 einen größeren Zyklus über den Tod der hl. Anna. Die Mutter Mariens verkörpert bereits vom Thema her eine Frau aus dem Volk. Der Künstler übernimmt den Titel assimilativ, verzichtet jedoch auf die traditionellen Attribute dieser Heiligen wie Nimbus, Lilienstengel und Buch. Mehrere Fassungen variieren das Beweinungsmotiv: trauernde Frauen nehmen von einer aufgebahrten Toten Abschied, in ihren Gesten versteinerten Schmerzes und stiller Verzweiflung ist die Konfrontation mit der Unabänderlichkeit des eigenen Todes eingeschlossen. In einer anderen Version ist die Tote in einem kahlen Raum aufgebahrt, ein Fenster öffnet den Blick auf die Straße eines mexikanischen Dorfes. Leere und Armut des Raumes werden zu Metaphern der Verlassenheit angesichts des Todes. Sind die sparsam eingesetzten architektonischen Chiffren ein Verweis auf die soziale Realität, so entsprechen die in Rebozos gehüllten Frauen mexikanischen Typen.³⁰² Das Sterben der Heiligen wird zu einer Allegorie, in der die Trauernden als Archetypen des mexikanischen Menschen, seiner Leiden und seiner Größe fungieren.

Auch Orozco wählt mit der Steinigung des hl. Stephanus das Martyrium eines Unschuldigen zum Thema. In drei Werken fallen haßerfüllte Männer über den in die Knie gesunkenen Heiligen her, in der zweiten Fassung wendet sich eine passive Gestalt voll dieser Szene zu. In der dritten, reiferen, von Fernández mit dem Titel *Saulus und Stephanus* publizierten, ist die fanatische Menge erweitert worden; während sie

den Wehrlosen mit Felsstücken steinigt, schickt sich Saulus, ohne sichtbare Anteilnahme den Kopf zurückwendend, zu gehen an.³⁰³ Diese Komposition übernimmt ein Ölbild von 1946: der von Fernández mit Saulus identifizierte, angesichts der makabren Folter tatenlos verharrende Zeuge ist in krasssem Helldunkel aufgebaut, ein dramatisches Symbol der Ambivalenz, des Zögerns, der Deutung Christi in Orozcos *Auferweckung des Lazarus* vergleichbar. Gegenüber der Physiognomie dieses Zuschauers wirken die dämonisierten Peiniger summarisch behandelt. Diese überlegt konzipierte Gestalt, der sich Stephanus flehend zuzuwenden scheint, schwankt zwischen Engagement und Neutralität. Sie erleichtert damit das Treiben der Henker, denen sie an Kraft überlegen wirkt. Orozco könnte auf die Haltung der Kirche gegenüber den Verfolgten anspielen. Nach dieser Interpretation wäre Paulus – vor seiner Bekehrung als Saulus selbst Verfolger der Christen – von Orozco mit dem Martyrium des Stephanus konfrontiert worden. Für das inhaltliche Verständnis dieser Arbeiten dürfte die eindeutige Dechiffrierung dieser Gestalt sekundär sein, Orozco geht von einer Idee aus, nicht von einer Geschichte, die Akteure bleiben austauschbar.³⁰⁴ Die Komposition folgt überraschenderweise bis in Details einem Modell auf der Kasel des Diakons in El Grecos *Begräbnis des Grafen Orgaz* in der Kirche Santo Tomás von Toledo. Orozco lehnt sich an ein christliches Thema an, löst es jedoch aus seinem traditionellen Kontext. Peiniger und Opfer sind unbekleidet, an keine konkrete historische Situation gebunden. Außer den Steinen verzichtet er auf signifikante Attribute. Anders als in seinen Kreuzigungen, wird ein weiterer Interpretationsspielraum eröffnet. Der Künstler dringt zum universalen Kern einer traditionellen Formel vor, seine humanitäre Botschaft schließt neben der allegorischen Absage an ideologischen Fanatismus, der zum Terror gegen Andersdenkende führt, die Kritik an mangelndem positiven Engagement ein. Fasziniert von mystischen Begebenheiten, bietet die Heiligenthematik den Surrealisten interessante Vorlagen. Carringtons Version der *Versuchung des hl. Antonius* (1946–47) entstand im Rahmen eines Wettbewerbes, den die Filmfirma Loew Lewin 1946 ausgeschrieben hatte und an dem sich u.a. Max Ernst, Dalí, Paul Delvaux und Dorothea Tanning beteiligten. Die christlichen, den Kampf zwischen Gnade und Sünde ausdrückenden Symbole werden einer verfremdenden Transformation unterworfen, dabei werden sie teilweise mit einem neuen Inhalt verbunden. Neben dem Fluß, dem „Symbol des Fließens der Formen, der universalen Möglichkeiten der Fruchtbarkeit, des Todes und der Erneuerung“³⁰⁵ verweist Rodríguez Prampolini auf das Schwein, das,

ähnlich Boschs Version dieses Themas im Prado, zu Füßen des Heiligen erscheint, wobei Carrington jedoch nicht den Dämonen, sondern den Heiligen mit drei Gesichtern zeichnet.³⁰⁶

III. REVOLUTIONÄRE HEROEN

Sind die Heiligen Vermittler zwischen Gott und den Menschen, so kennt die revolutionäre Kunst Märtyrer und Helden als Boten und Verkünder ihrer Doktrin. Der frühe Muralismo übernimmt am deutlichsten christliche Topoi. Amado de la Cuevas Wandbild des hl. Christoph (1924) in Guadalajara ist der legendären Symbolgestalt des Helfers der Schwachen gewidmet, ein rustikaler Typus, der, auf einen Stab gestützt, das Christuskind auf seiner Schulter durch das Wasser trägt. Zwei Delphine, Retter in der Not, flankieren ihn. Diese Szene entspricht Simón Pereyns Ölbild in der Kathedrale von Mexiko-Stadt.³⁰⁷ 251

Eine weitere Phase der Säkularisation verkörpert Siqueiros Wandbild *Mythen* (1922–23) in der Escuela Nacional Preparatoria. Die kräftige Proletariestgestalt wurde ebenfalls als hl. Christoph gedeutet, sie blickt, die Arme im Schoß, auf das Begräbnis eines Revolutionärs. Die Inaktivität dieses Menschenfreundes kontrastiert mit einem athletischen Körperbau, ein Heiligenschein symbolisiert seine geistig religiösen Bindungen.³⁰⁸ 252

Damit klingt eine Entwicklung an, die von der direkten, auch den Bildtitel einbeziehenden Adaptation christlicher Schemata zu Entlehnungen und Umformungen führt, die im Geist des mexikanischen politischen Messianismus erfolgen. Das Martyrium des Proletariats löst das der Heiligen ab und wird, vor allem in Riveras Zyklen der zwanziger Jahre, vergleichbar kanonisiert. Von der Ikonographie der Heiligen werden Gestik und Pathos übernommen, Mandorla, Tunika und flankierende allegorische Frauengestalten bezeichnen diese „Heiligen“ der mexikanischen Revolution als heroische Erlöser. Dieses Verfahren folgt einer Tradition, die seit Davids *Tod des Marat* (1793) den revolutionären Heroen mit einem Rahmenthema der christlichen Kunst verbindet.³⁰⁹ Nimmt der geopfert Revolutionär die Stellung Christi oder eines Heiligen ein, so entsprechen die trauernden Frauen vergleichbaren Motiven der christlichen Ikonographie. Jetzt ist es nicht mehr das Leid einer Auserwählten, sondern anonymer Frauen und Mütter, die stellvertretend für viele stehen. Ihre Klage wird zu einer Pathosformel, die den sozialen Protest emotional steigert. Sind die Gefallenen in die- 213 273 196

sen Allegorien der sich vielfältig wiederholenden Passion des Volkes Helden der Revolution, so ist die neben ihnen trauernde Proletarierin ihre exemplarische Gefährtin. Dadurch wird eine Schwäche des mexikanischen Messianismus, der den männlichen Helden glorifiziert, gemildert. Die Gefahr, die ersehnte neue Gesellschaft als patriarchalisch strukturierte Herrschaft vorzustellen, ist evident. In Riveras Zyklen erfüllen Frauen als Assistenzfiguren meist eine sekundäre Rolle. Nur selten wird dieses Schema aufgegeben. Für dieses Phänomen dürften soziale und psychologische Gründe ausschlaggebend sein, eine unbewußte Bindung an patriarchalische Denkweisen, die einen maskulinen Erlöser, einen maskulinen Heros voraussetzen. Hier wird die Anlehnung des Muralismo an ältere Urbilder besonders deutlich.

- Es ist augenfällig, daß die Künstler motivisch an die vertraute Gegenwart der Heiligen im mexikanischen Bewußtsein anknüpfen. Die Be-
- 49 gegnung zwischen einem Bauern und einem Arbeiter erscheint typologisch als Heimkehr des verlorenen Sohnes, als biblische Szene der Versöhnung. Archetypen der christlichen Kunst begleiten den Weg des Re-
- 61 volutionärs: seine Agitation ähnelt der Predigt eines Missionars, sein Kampf gegen die Bourgeoisie dem der Heiligen gegen die Dämonen, sein Sterben krönt seine messianische Funktion. Über den begrabenen
- 254 Helden Zapata und Montes symbolisieren Maispflanzen und rote Blumen die Bedeutung ihres Opfers für das Heil der Menschheit. Rivera scheint sich bei der Form des Grabes an die loculi der römischen Katakomben anzulehnen, wodurch die Toten in den Rang von Zeugen und Märtyrern erhoben werden.³¹⁰ Themen der Passion Christi und seiner Heiligen werden zu einer politisch-historischen Allegorie transformiert, die durch Assistenzfiguren aktualisiert wird. Der Held, der sein
- 196 Leben für eine strahlende Zukunft hingab, ist die Personifikation der Revolution, ein Gedanke, der fest im sozialistischen Bewußtsein verwurzelt ist.³¹¹ Er ist eine ideale, integrale Persönlichkeit im Dienst einer unbesiegbaren Idee, die ihm übermenschliche Kräfte verleiht. Er hat stellvertretend das Leid der Welt auf sich genommen. Seine Wiederkehr läßt die Feinde erzittern und verkündet die Gewißheit des Sieges, er ist unsterblich.³¹² Diese Charakteristika teilt er mit den Hauptakteuren des gleichzeitig entstehenden Revolutionsromans.³¹³ In der lateinamerikanischen Literatur ist es bis heute üblich, Helden als Apostel zu bezeichnen.³¹⁴

Der proletarische Heldenmythos bildet eine ideologische Gegenwelt. Die Nähe zur christlichen Ikonographie wird als Katalysator gesucht, um die Leiden und Opfer des Proletariats als Voraussetzung des Sturzes

der alten Ordnung, der sozialen Befreiung zu legitimieren. Die Archetypen, die kollektiven Bilder im Sinne Jungs sollen in einer historischen Krise Sinn geben und die ungenügende Realität übersteigen. Rivera steigert sich in seinem revolutionären Romantizismus in eine kultähnliche Heroisierung.³¹⁵ Die magische Wiederholung soll zur Identifikation mit den revolutionären Heroen führen. Sie ist eine ständige Beschwörung der Fiktion gegen die Geschichte. In der Demonstration der Macht des Proletariats erfolgt eine Umkehrung der Ikonographie der christlichen Heiligen.³¹⁶ Diese Glorifizierung lag Orozco fern, statt verkörter messianischer Erlöser erscheinen seine Kämpfer in tragischen, oft ausweglosen Situationen. 68

Heiligenthemen werden auch in die Katholizismuskritik einbezogen. Riveras *Versuchung des hl. Antonius* (1947), eine aus Wurzelmännchen gebildete respektlose Parodie auf die Heiligenverehrung, enthält eine offen persiflierende Tendenz. 253

I. TRADITIONELLE SCHEMATA

- In der christlichen Kunst sind Engel Boten Gottes, sie überbrücken die Distanz zur irdischen Welt, indem sie den Heiligen assistieren, im Auftrag Gottes die Menschen beschützen und dem Heil und der Erlösung dienen.³¹⁷ In der altmexikanischen Mythologie unbekannt, erscheinen sie erst als Reflex der Begegnung mit dem Katholizismus. Kolonialkunst, naive Devotionalienmalerei der Ex-Votos, Gedichte, Sprichwörter, religiöse Schauspiele usw. zählen sie zu ihrem festen Bildvorrat. Selbst in einem der ersten Werke des Muralismo, Xavier Guerreros Zyklus im Palacio de las Vacas in Guadalajara, der im Revolutionsjahr 1910 entstand, fungieren Schutzengel, volkstümlichen Vorstellungen entsprechende Freunde und Helfer.³¹⁸ In Leals Wandbild *Verklärung des hl. Domingo de Guzmán* (1944–47) begleitet ein Engelsreigen das Eingreifen Gottes. Fanden diese traditionellen Typen den Beifall der kirchlichen Auftraggeber, so erregte eine Innovation des Künstlers in der Kapelle des Tepeyac Ärgernis: wählte er für das Kuppelmosaik den repräsentativen, an byzantinische Vorbilder erinnernden Typus prächtiger, in rauschende Gewänder gehüllter Boten des Himmels, so erfüllt das
- 264 263 Chorgewölbe ein Orchester jugendlicher indianischer Musikantenengel, populären, in der Phantasie des Volkes verwurzelten Gestalten. Islas García sieht in ihnen eine Absage an jede Form der Rassendiskriminierung,³¹⁹ obwohl auch sie einer sakralen Funktion dienen — sie gruppieren sich verehrend um das Herz-Jesu-Emblem — richteten sich
- 262 Angriffe konservativer Kreise gegen sie. Ideale jugendliche Engel begleiten die Jungfrau von Guadalupe.
- Inzwischen werden Bemühungen, die traditionelle Ikonographie zu bereichern, von der Kirche nicht mehr abgelehnt. Leals Modell fand Nachfolger, etwa in Hernández Xochitiotzins Wandbild in der Kirche San Bernardino in Contla, Tlaxcala: neben einer Schar Putti am Himmel assistieren zwei jugendliche indianische Engel in Festtracht der Taufe Christi. Neben den im kirchlichen Bereich verbreiteten liturgi-

schen Engeln sind Neudeutungen klassischer Vorbilder möglich. Medina Guzmán folgt im Motiv der aktiven Streiter Gottes, die am Tage des jüngsten Gerichts das Urteil über die Mächte der Finsternis vollstrecken, einer Formel Michelangelos. Im Kontext des Lebens Christi entsprechen die Engel meist traditionellen Typen, stets bleiben sie an einen göttlichen Auftrag gebunden. 210

II. FOLKLORISTISCHE UND ALLEGORISCHE DEUTUNGEN

Im Verlauf einer langen Tradition wurde das Bild des Engels schrittweise vermenschlicht. Dieser Prozeß hat sich im 20. Jahrhundert beschleunigt. Die Fülle der schwer systematisierbaren allegorischen Typen charakterisiert ein gemeinsames Merkmal: sie sind durch eine Vielzahl von Beziehungen als Partner und Gegenüber mit dem Menschen verbunden.

In Tamayos Wandbild *Die Musik* (1933) im ehemaligen Konservatorium wird ein indianischer Sänger von einem Putto begleitet, eine Reminiszenz an den Engelschor der christlichen Kunst; ungeflügelte allegorische Wesen personifizieren die Musik. Beliebte Motive sind Engel bei Juan Soriano, Reyes Ferreira, Maria Izquierdo, Carlos Jurado und den naiven Meistern als Gefährten und Beschützer der Kinder, wobei sie oft kaum noch ein Attribut als überirdische Wesen auszeichnet. Als „hinweisende Bedeutungsträger“³²⁰, Sinnbilder menschlichen Schicksals sind sie populäre Metaphern, eine christliche Botschaft verkünden sie nur selten, etwa wenn sie traditionelle Funktionen erfüllen, eine Seele zu den Pforten des Himmels begleiten. Dieses Eingreifen eines Engels in der Stunde des Todes mildert den Schmerz der Trauernden, eine durch christliche Vorstellungen verbreitete Assoziation. Unge- 266
wöhnlich reagieren Engel in einem Ölbild Castellanos': sie wachen nicht über den friedlichen Schlaf eines Kindes, sondern sind in dessen 265
Todesstunde nachts in seine Hütte eingedrungen und haben es den ahnungslos schlafenden Eltern entrissen. Sie äußern angesichts des Leides auf spontane, diesseitige Weise menschliches Mitleid. Ein Engel hält das Kind fest umschlossen, bereits am Fenster, wendet er sich noch einmal um, während der zweite vor dem Haus wacht. Diese Interpretation dürfte in der Ikonographie der Engel ohne Beispiel sein.³²¹

In Verbindung mit Liebenden personifizieren die Engel menschliche Gefühle, dabei wird, wie Alfons Rosenberg bereits für den Barock konstatiert, „auch das Innere des Menschen als ‚Äußerung‘ des Engels

- 267 offenbar“.³²² In Martínez' Ölbild *Das Gebet* (1943) löst sich die Umwelt um ein in Meditation versunkenes Mädchen auf. Aus den verschwimmenden Konturen der Realität schält sich der Umriß eines makellos schönen männlichen Wesens, das, von ihrer Liebe bewegt, zum Boten ihrer Sehnsucht wird. Beliebt sind auch geflügelte Erosen als glorifizierende Attribute. Die neuen Beziehungen, die diese allegorischen Wesen mit Menschen eingehen, lassen den Wandel ihrer traditionellen ikonographischen Bindungen erkennen. In diesem Säkularisierungsprozeß werden Engel zu einem poetischen Motiv.

III. PHANTASTISCHE METAPHERN

- Engel können als Allegorie der Liebe, des Todes, der Einsamkeit fungieren, seelische Erfahrungen, Ereignisse und Begriffe, aber auch ein Geheimnis, eine Stimmung personifizieren. Da sie die alltägliche Wirklichkeit mit dem Überirdischen verbinden, eignen sie sich nach der Lösung von ihrem christlichen Auftrag auch als Chiffren für eine nicht immer konkret definierte Beziehung zu einer höheren Welt, einer religiösen oder mystischen Sphäre.³²³ In Sorianos *Verkaufter Braut* (1943) beobachten zwei Engel von einer Mauer im Hintergrund aus ein Orakel: die Braut erblickt im Spiegel, den ihr ein Mädchen vorhält, ihr Abbild als Tod. Anguiano wählt für seine Allegorie *Geburt und Tod* (1942) einen phantastischen Todesengel als Personifikation der geheimnisvollen Spannung in der Begegnung zwischen Leben und Tod. In diesem Bereich bleiben Engelmotive oft verschlüsselt, Metaphern einer persönlichen Ikonographie der Sehnsucht und Trauer, wie im Werk Chagalls inspiriert an Traumvisionen, „Manifestationen einer inneren oder transzendenten Kraft, die den Künstler aus der Enge seines bisherigen Bewußtseins“ herausführen.³²⁴ Zuweilen werden sie literarisch, den Assoziationsspielraum erweiternd, mit anderen Motiven verbunden.

- An diesen Eigenschaften entflammt das Interesse der Surrealisten, in deren Vorstellungen jüdische, christliche und alchemistische Elemente aufgehen. In der Ikonographie von Leonora Carrington, Remedios Varo, Cordelia Urueta und Sofia Bassi sind Engel ein irrationales Motiv, kaum noch der christlichen Kunst verwandt. Diese Geisterwesen agieren in einer mystischen Atmosphäre voller Wunder und Rätsel, schweben, wie in Gonzalo Cejas *Anfang im Ende* (1973) vor den Strukturen zerstörter Welten, sie personifizieren kosmische Kräfte, Werden und

Vergehen. In wessen Auftrag diese säkularisierten Engelsmetaphern in die Welten des Alls vorstoßen, ist nicht erkennbar. Von einer konkreten Bindung an die christlichen Vorbilder gelöst, sind sie „individuelle Archetypen“,³²⁵ deren Handeln ambivalent bleibt.

IV. ENGEL IN DER REVOLUTIONÄREN MALEREI

Die Verwendbarkeit dieses Motivs wurde früh erkannt. In Riveras *Schöpfung* thronen den Boten Gottes verwandte Wesen auf den Wolken. Sie vermitteln zwischen der himmlischen Welt und den Menschen, ähneln im Typus jedoch kaum den zeitlosen, überirdisch sanften Engeln des Jenseits, die nach kirchlicher Lehre geschlechtslos sind.³²⁶ Diese kräftigen geflügelten Frauengestalten entsprechen dem revolutionären, die Schönheit des mexikanischen Volkes preisenden idealen Menschentyp des Muralismo. Rivera verzichtet auf die Symbolik des Nimbus, ebenso Revueltas, in dessen *Allegorie der Jungfrau von Guadalupe* verwandte Motive erscheinen. 112 307

Die unbedeckten allegorischen Frauengestalten in Orozcos Wandbild *Die Elemente* (1922), das später durch den *Schützengraben* ersetzt wurde, sind trotz Nimbus und magisch-beschwörender Gesten kaum noch mit den Engeln der christlichen Ikonographie zu verbinden. Im Typus von Riveras Modell abweichend, erfüllen sie eine Doppelfunktion: sie personifizieren die Elemente und verherrlichen den durch die Revolution geschaffenen prometheischen Menschen. Sind die engelhaften Wesen bei Rivera und Revueltas einem Rahmenthema der christlichen Kunst zugeordnet, in dem ein mystischer Zug lebendig bleibt, so wirken diese Motive stärker säkularisiert. Traditionelle Vorbilder wählt Orozco für sein Wandbild *Mutterschaft* (1923–24): in rauschende Gewänder gehüllte botticellihafte Wesen bilden einen weltlichen Engelsreigen; durch kein Attribut mehr als Engel klassifiziert, haben sie eine hinweisende Funktion. 275 276

Siqueiros deutet das Engelsthema im Wandbild *Die Elemente* (1922–23)³²⁷ als Personifikation der göttlichen Kräfte, die nach christlichen Vorstellungen den Kosmos bewegen. Das geflügelte weibliche Wesen, eine mythische Beherrscherin der Naturgewalten, wird durch eine proletarische Physiognomie geprägt. Neben diesem weltlichen Element sind die Nachbarszenen für eine sichere Interpretation aufschlußreich: Orozcos *Mutterschaft* begleitet Allegorien der Revolution, 270

Siqueiros schlägt durch ein Wandbild mit dem Begräbnis eines gefallenen Helden die Brücke zu einer militanten Thematik.

Da alle vier Künstler etwa gleichzeitig in der Escuela Nacional Preparatoria tätig waren, dürften zwischen diesen exemplarischen Werken bestimmte Wechselbeziehungen bestehen. Hier wird im Geist der revolutionären Mystik der zwanziger Jahre bereits der ikonographische Rahmen abgesteckt, in dem die Rückgriffe auf christliche Motive erfolgen. Danach werden engelhafte allegorische Wesen sehr häufig zitiert, vor allem von Rivera. Ihrer Funktion nach lassen sich drei Hauptgruppen unterscheiden:

- 274 1. Einzelne geflügelte Gestalten ohne Nimbus ergänzen revolutionäre
114 Szenen, sie wirken als dekorative Attribute ohne autonome Aufgabe.
- 213 2. Eine inhaltliche Steigerung sind den wiederkehrenden Helden zugeordnete flügellose Allegorien. In dieser Metamorphose ist das formale Vorbild der christlichen Engel noch transparent. Diese Boten der Revolution können metaphorisch eingesetzt werden, oder mit Attributen wie Pfeil und Bogen oder Fackeln revolutionäre Symbolgestalten flankieren.
- 273 3. Von einer Aureole aus Glut und Feuer umgeben, verkünden sie in Oranthenhaltung die Botschaft der Revolution. Diese Propheten der neuen Zeit sind im Unterschied zu den Engeln der christlichen Kunst nicht mehr Hinweis auf eine göttliche Welt, sondern Inkarnationen einer auf irdische Erfüllung zielenden utopischen Hoffnung. Sie propagieren eine irdische Heilslehre, die sich als Wendepunkt der Geschichte
115 und Beginn einer lichten Zukunft definiert. Formal den Engeln
116 ähnlich, trennt sie von diesen eine weltimmanente Funktion: sie sind Attribute einer Ideologie, die sich zu ihrer Glorifizierung und Mystifizierung, zur Legitimation ihrer als heilig vorgestellten gesellschaftlichen Ziele christlicher Formeln bedient. Als Träger und Vermittler revolutionärer Ideen pervertiert das Motiv des Engels, es wird aus dem christlichen Wertsystem gelöst, einer Substanzentleerung und radikalen Wandlung unterworfen.³²⁸

Variationen dieser mythischen Archetypen der revolutionären Kunst werden den Wegbereitern der Unabhängigkeit zugeordnet. In Montenegros Wandbild in der Biblioteca Iberoamericana (1924) sind es mit
36 Nimbus versehene Wesen mit indianischen Zügen, in Leals Zyklus in
269 der Escuela Nacional Preparatoria ergreifen sinnlich schöne weibliche Wesen aktiv Partei, indem sie vom Himmel aus den Kampf der Aufständischen segnen, wobei auch hier die Nähe zu idealisierten indianischen Typen gesucht wird. In der zentralen Szene, einer Allegorie der Taten

des Befreiers Simón Bolívar, erscheinen fünf von ihnen am Himmel, eine männliche Gestalt greift bewaffnet ein, ein Typus, der dem Ringen Michaels gegen den Satan ähnelt und den gerechten Charakter des Unabhängigkeitskampfes betont. Der Sieg ist damit Folge einer historischen, von göttlichen Kräften gesegneten Notwendigkeit.

Diese mythischen Wesen handeln vom Himmel her in einem höheren Auftrag, sie stiften ein revolutionäres Bündnis und kommen in ihrer radikalsten Funktion strafend über die Reaktion, wobei in Riveras Wandbild im Treppenhaus des Erziehungsministeriums eine substantielle Verwandtschaft mit Michelangelos Engel des jüngsten Gerichts in der Sixtinischen Kapelle anklingt.³²⁹ Ihr Geschlecht ist dabei nicht immer definierbar. Transformiert zum Fanal irdischer Erlösung, überhöhen sie den politischen Kampf, indem sie ihm den Charakter eines heilsgeschichtlichen Ereignisses verleihen.

Die Personifikation der revolutionären Gerechtigkeit impliziert Abrechnung und Sieg über die verhaßten Feinde. Dabei nähert sie sich dem Typus des Racheengels, den die europäische Kunst einer nationalistischen Ideologie unterworfen hatte. Sie kombiniert die Traditionen revolutionärer Allegorien der französischen Kunst, etwa von Lemonnier, mit neueren Modellen. Die in Montenegros Deutung als Botin der Revolution fungierende, mit Fackel und flammendem Schwert bewaffnete stilisierte weibliche Gestalt ähnelt im Typus Rudes Personifikation der Marseillaise, einer gepanzerten, geflügelten Bewaffneten, die antikisierende Heldengestalten in den Kampf führt; dieses Hochrelief am Triumphbogen in Paris (1832 – 36) war dem Künstler mit Sicherheit bekannt.³³⁰

Diese aggressive Formel verleiht den Fraktionskämpfen, in denen die revolutionären Kräfte der zwanziger Jahre verbluteten, eine mystische Note. Eppens bemüht noch 1965 dieses Motiv: über einem Zug von Kämpfern stürmt die Vision eines monumentalen weiblichen Racheengels mit aufgepflanztem Bajonett voran, ihre Flügel werden durch Bajonette gebildet, eine pathetische, bereits historisierende Lösung. Atmet Montenegros Wandbild noch unmittelbares Engagement, so wirkt dieses historisierende Zitat an der Zentrale der herrschenden Regierungspartei eher als patriotische Apologetik, Legitimationsversuch etablierter Kräfte.

In diametralem Gegensatz zu Rivera, dessen Gerichtsenkel der marxistischen Theorie dienen, meidet Orozco jede Art von politischer Mystifizierung. Seine allegorischen Rächergestalten verkörpern eine universale Gerechtigkeit. Keiner ideologischen Tendenz verpflichtet, ergrei-

- fen sie konsequent die Partei der Bedrohten. Der Engel der Apokalypse, durch eine Krone als positiver Geist charakterisiert, symbolisiert das Urthema des ewigen Ringens mit den Mächten der Finsternis, des Kampfes gegen die Dämonen, das Böse schlechthin.
- Siqueiros wendet sich aus politischem Interesse diesem Motiv zu. Um tiefere symbolische Lösungen bemüht, knüpft er in seiner *Allegorie der Gleichheit und Brüderlichkeit der weißen und schwarzen Rasse in Kuba* (1943) eher an Orozcos Typus an: ein mythisches Wesen interveniert „von oben“ her in das Geschehen und bewirkt den in zwei Frauengestalten personifizierten Prozeß der Verbrüderung der zwei Rassen, es verkörpert das Feuer des neuen Humanismus, die positiven Tendenzen der Geschichte.³³¹ Aus seiner Bindung an Themen der Revolution von 1910–17 befreit, fungiert es als Katalysator des prometheischen Kampfes der Menschheit in Siqueiros' Wandbildern *Patrizier und Vatermörder* (1945–72) und *Für eine vollständige Sicherheit für alle Mexikaner* (1952–54) im Hospital de la Raza, im Polyforum signalisiert es die ersehnte Erfüllung, den Triumph der revolutionären Energien.
- Im Kontext der Katholizismuskritik erfahren Engelsmotive auch eine ironische Deformation. In O'Gormans Wandbildern *Metaphysische Luftfahrt* und *Antifaschistische Allegorie* karikieren sie, mit Stricken an den Himmel montiert, den Wunderglauben. Dieses Motiv entspricht der geflügelten Personifikation der Revolution bzw. Freiheit, einer zahnlosen Alten mit Jakobinermütze, die dem Volk Ketten reicht, mit der Orozco die bürgerlichen Demagogen persifliert. In sein Wandbild *Allegorie Mexikos* (1940) in Jiquilpan fügt Orozco in die Szene des Ringens der nationalen Symbole links oben einen lächerlich gerupften Engel ein, eine bissige Satire auf den Katholizismus.
- Ohne kritischen Akzent werden Engel im Rahmen kultureller Allegorien als Attribute der Mission zitiert, so in O'Gormans Wandbild in Pátzcuaro, im Mosaik der Universitätsbibliothek oder in Riveras Wandbild am Teatro de los Insurgentes.
- Aus der Teilnahme am Kampf ergibt sich der Rückgriff auf das Motiv des Siegesengels, die Victoria-Tradition. Orozco rechnet im Ölbild *Der Sieg* (1944) unbarmherzig mit der chauvinistischen Lüge ab, angesichts moderner Massenvernichtungsmittel noch Siege bejubeln zu können: ein unförmiges geflügeltes Monstrum, mit Lorbeerkranz und Krone dekoriert, hält in der Linken eine Fahne undefinierbarer Provenienz und winkt mit der Rechten jubelnden Skeletten. Diese makabre Szene spielt in einem Meer von Blut. Der traditionellen Topoi folgende weibliche Siegesengel, der in Riveras *Sonntagsträumerei in der Alameda* einem

ordensgeschmückten Veteranen einen Lorbeerkranz aufsetzt, wirkt hingegen kaum als Invektive.

Ein besonderes ikonographisches Gewicht haben Engelsmotive als Personifikationen historischer Prozesse. Im Zentrum von Montenegros Wandbild *Der Friedensengel* (1924) dominieren zwei aufeinander bezogene Gestalten, eine thronende, mit Hammer und Sichel ausgerüstete Allegorie der Revolution, und hinter ihr, die Hände im Gebets- und Segensgestus erhebend, eine Version des hl. Michael, der „schicksalswendend an den Krisenpunkten der Geschichte und des Kosmos“³³² wirkt. Sie repräsentieren zwei Zeitalter, die koloniale Vergangenheit, die links mit Chiffren der präkolumbischen Kultur, einer Karavelle und Persönlichkeiten der kolonialen Welt, und die revolutionäre Gegenwart, die rechts mit einer Gruppe bewaffneter Arbeiter, Bauern, Motiven der Arbeit und der Revolution erscheint. Indem die Kolonialepoche durch kulturell bedeutende Persönlichkeiten wie Sor Juana Inés de la Cruz, Miguel Angel de Quevedo und Carlos de Sigüenza y Góngora vertreten wird, zielt Montenegro eher auf Ausgleich und Synthese als auf Konfrontation oder Polemik mit der Vergangenheit. Die beiden allegorischen Gestalten markieren einen Wendepunkt im Leben Mexikos. Der Künstler bezieht sich dabei auf eine triumphale Formel Villalpandos, in dessen Bild *Die militante Kirche* (17. Jahrhundert) in der Kathedrale von Mexiko-Stadt ein Erzengel hinter die sitzende Allegorie der Kirche positioniert ist.³³³ 282

Nach den antiklerikalen und antikatholischen Tendenzen der zwanziger und dreißiger Jahre finden sich in der Ikonographie der postrevolutionären Kunst Beispiele, in denen das Christentum als konstituierendes Element der nationalen Kultur anerkannt wird. In Chávez Morados *Rückkehr des Quetzalcóatl* (1952) erscheint neben den Vertretern der Rassen und Religionen ein Engel, Symbol des Katholizismus und Leitmotiv des spanischen Kosmos. Eingebunden in die allegorische Szene der Versöhnung der Gegensätze, der brüderlichen Einheit der Menschengemeinschaft, dient das Motiv dem Entwurf einer friedlichen Welt, einer universalen Geschichte. 25

Verwendet Chávez Morado ein traditionelles Zitat, so transformiert Eppens das Engelsthema weitgehend; in seinem Wandbild *Der sich kulturell, moralisch und intellektuell erhebende Mensch* (1952) strebt ein geflügeltes halbgöttliches Wesen zwischen einem mit einer Kapuze verhüllten Mönch und Quetzalcóatl, Symbolen der in Mexiko miteinander konfrontierten Religionen und Kulturen, nach oben. Der prometheische Mensch schickt sich an, die Funktionen der Engel zu übernehmen, 312

sich die Erde zu unterwerfen. Während seine Füße noch in der Erde wurzeln, berührt sein Haupt bereits die Flammen der Erkenntnis. Diese Beispiele belegen die eigentlich schöpferische Leistung des Muralismo, der nach Überwindung der Antinomien umfassende Allegorien entwickelt.

Auch in ihrer säkularisiertesten Form bleiben diese „Engel“ den Kräften des Guten verbunden, Märtyrern der Revolution, die an die Stelle der Heiligen getreten sind. Sie wenden sich hingegen nicht mehr an die Seele, sondern an ein konkretes Publikum. Sie verkünden den Beginn einer neuen Zeit, neuer Normen, Werte und Ideale und greifen als deren Wegbereiter aktiv in das historische Geschehen ein. In ihrem tieferen allegorischen Sinn intendieren sie eine utopische Bedeutungsschicht. Die Vielzahl der Deutungen erschwert eine Klassifikation des Engelsmotivs, dessen Erscheinungsformen Ironie, Persiflage, Zitat, revolutionäre Übernahme und Transformation in ihrem zeitlichen Nebeneinander ein Ausdruck der Widersprüche sind, die Mexiko bestimmen. Oft klärt erst der komplexe Zusammenhang die Intention, manifestieren Attribute und Gesten die konkrete Funktion.

TEUFEL UND DÄMONEN

I. PERSONIFIKATIONEN HISTORISCHER FEINDE

Dämonen und Teufel, in der christlichen Ikonographie von Gott abgefallene Engel, Widersacher und Versucher Christi, zählen in der mexikanischen Malerei des 20. Jahrhunderts zu den verbreitetsten Motiven. Ihre Popularität verdanken sie nicht zuletzt der Volkskunst und Posada, dessen kinderraubende, die Menschen zu Verbrechen und Lastern verführenden Teufel weithin bekannt wurden. Posada reflektiert in seinen Blättern den Volksglauben, nach dem Teufel als personifizierte Ursachen bedrohlicher psychischer und sozialer Situationen existieren, schöpft dabei jedoch auch aus älteren Traditionen.³³⁴

Im Muralismo fungieren Teufel und Dämonen meist in einem größeren Kontext, wobei das Gerichtsthema bevorzugt Trägerszenen anbietet. Die revolutionären Künstler glauben nicht an die reale Existenz der Dämonen. Ihren ideologischen Bindungen entsprechend erkennen sie in ihnen geeignete Motive, weltanschauliche und politische Gegner zu brandmarken. Ihre soziale Aggression bedient sich der Inkarnation des Bösen, um den messianischen Sozialismus, die Sehnsucht nach Erlösung vom gesellschaftlichen Übel, im Bewußtsein des Volkes zu wecken. Im Prozeß der Dämonisierung werden alle Züge des Ekelhaften, Widerwärtigen, Ahumanen, die das Bild des Teufels assoziiert, den Feinden zugeordnet. Dieses Verfahren erstreckt sich vor allem auf die soziale und historische Thematik. In Chapingo verdammt Rivera die dämonisierte reaktionäre Trinität als Geißel der Erde, Abschaum der Menschheit, im Wandbild am Teatro de los Insurgentes stellt er die Skulptur des Engels, Cortés und die Kolonialgesellschaft vor ein überdimensionales Fahnentuch mit dem Bild eines grimmigen Teufels, der als Emblem die Szene beherrscht, die Konquista als Satanswerk denunziert. Cortés wird als dämonischer Kretin karikiert, ebenso im Wandbild *Landung in Veracruz*.

Klerus, Kapitalisten, Großgrundbesitzer und Militärs werden so lange karikiert, bis sie als Unmenschen, Inkarnationen des Bösen erscheinen.

51 Die eindeutige Lokalisierung des Guten und des Bösen ist ein Cha-
 52 rakteristikum der Kunst Riveras, ein propagandistisches Mittel, das
 Haß entbinden und auf gesellschaftliche, als Teufel in Menschengestalt
 vorgestellte Kräfte lenken soll. Ideologisch gesteuert, wird diese
 Abrechnung zum Dogma: „Das Böse, Satanische erscheint als das ‚Un-
 menschliche‘, das durch die herrschende, unterdrückende Klasse
 erzeugt wird. Es ist ein Produkt sozio-ökonomischer Verhältnisse und
 steht unter den Bedingungen des dialektischen Prozesses der Geschich-
 te. Nur auf revolutionäre Weise kann dieses Böse bekämpft werden, mit
 dem Ziel seiner Auslöschung in der als Endstadium angestrebten kom-
 munistischen klassenlosen Gesellschaft.“³³⁵ Diffamierung und Verteu-
 felung des Gegners sind inhärenter Bestandteil der revolutionären
 Kunst, die damit einer mythischen Bewußtseinsstruktur entspricht.
 Verwandte Phänomene skizziert Rudolf Grossmann in seiner Analyse
 der Funktion des Teufels im mexikanischen Revolutionsroman: „Der
 Antichrist ist hier nicht mehr etwa der Teufel der Christenlehre, son-
 dern der Kapitalist und Besitzer von Grund und Boden, der wirtschaftli-
 che Aussauger und politische Unterdrücker, kurz: die aufgedrängte
 Herrschaft in jeder Form.“³³⁶

Mit den Dämonen werden reale politische Kräfte identifiziert. Rück-
 griffe auf Motive der älteren Kunst verleihen der Verurteilung der Geg-
 ner Nachdruck, indem sie zusätzliche Assoziationen des Bösen mobi-
 lisieren. Im Wandbild über die Geschichte Michoacáns schildert
 O’Gorman die Kräfte des Bösen als besiegt, für immer unschädlich ge-
 17 macht. Nuño de Guzmán ist mit Hitler, aus dessen Mund Schlangen
 züngeln, mit einem dämonischen Wesen, das an einen Stich von Theo-
 70 dore de Brys erinnert, in die Hölle geworfen worden.³³⁷ In den *Mythen*
 (1944) wird die kapitalistische Welt für die Unmenschlichkeit des Krie-
 ges verantwortlich gemacht. Klerus und Bourgeoisie sind mit Schlan-
 gen und Dämonen der Hölle überantwortet, Motive, die zum Teil
 Bosch entlehnt sind, verfremdet mit modernen Attributen, Anzügen,
 Schlips, Zylinder. Den Ausgang zur Unterwelt bewachen insektenhafte
 Teufel. Die Feinde sind endgültig überwunden.

Orozco entwickelt eine umfassendere Dämonologie. Die Teufel in sei-
 86 nem *Jüngsten Gericht*, einer sarkastischen Verhöhnung des sozialen
 Traumas der Bourgeoisie, verraten noch die Nähe zur Typologie Posas-
 das. In späteren Werken geht er von der karikierenden Manier ab und
 formuliert im Hospicio Cabañas für seine universale Konquistakritik
 30 den Typus eines geflügelten Dämonen, dessen Gliedmaßen mit
 Schrauben an einen metallisch wirkenden Körper montiert sind. Dieser

Bote der Finsternis, Symbolgestalt der Konquista, des militanten Katholizismus beugt sich über Cortés. Unter seinen Einflüsterungen erstarrt der Eroberer zu einem stählernen Ungeheuer, auf dessen Brust anstelle des Herzens ein Loch klafft. Dieses Motiv fügt sich in eine interessante Tradition ein. Bialostocki erkennt von Goyas *Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808* bis Picassos *Massaker in Korea* (1951) die Wirksamkeit des Rahmenthemas des Triumphes des Todes, mit einem neuen Inhalt des „Gegensatzes zwischen menschlichen Wesen und maschinengleichen Soldaten . . . zwischen Leben und den mechanisierten Mächten der Zerstörung“. ³³⁸ Orozco hat im Hospicio Cabañas noch vor Picasso aus dem Stoff der mexikanischen Geschichte eine universale Formel entwickelt. 284

Ein von Gestalt gleiches Wesen erscheint über einem Missionsmönch, dem Repräsentanten der kulturellen und geistigen Eroberung. Es überbringt den Unterworfenen die Sprache der Sieger, die Zeichen der erzwungenen Alphabetisation in seinen Händen geraten zur Lockspeise der Verführung, zum fragwürdigen Trost für die Überlebenden. Orozco deutet dabei Modelle der Kolonialkunst neu: Buchstabenornamente schmücken das Seitenportal der Franziskanerkirche von Texcoco, Embleme mit Buchstaben die Kirchen von Huejotzingo und Tepoztlán, verbreitet ist auch das Motiv des Engels mit einem Schriftband. ³³⁹ In einer Studie ordnete er dem Mönch noch einen Putto und einen Kranich zu, der dem hilfeschenden Indio ein Tuch reicht. Die endgültige Fassung betont die widersprüchliche Position der Symbolfigur kirchlicher Machtnahme und ersetzt den Kranich durch das dämonische Mischwesen. Fernández geht nicht auf die Ambivalenz dieser Szene ein, sondern sieht hier eine engelhaftige Gestalt wirken. ³⁴⁰ Im Kontext wird deutlich, daß Orozco dieses Motiv als grausamen Katalysator verderblicher Mächte, Inkarnation kirchlicher und weltlicher Gewalt, einer als vernichtend empfundenen Katastrophe, die mit der Konquista in das präkolumbische Amerika einbrach, konzipierte. Mönch und Dämon sind nicht vollkommen negativ charakterisiert, sie retteten das Leben der Indios, raubten jedoch ihre Seele, ihre Kultur. 30

Andere Versionen dieser roboterhaften Verderber, moderne Würgeengel, fallen über die Eingeborenen her. In Funktion und Erscheinung lassen sie sich auf das allgemeine Vorbild der Dämonen zurückführen. Der geflügelte Geist der Zerstörung als Verkörperung einer historischen Tragödie ist Orozcos Invention.

Chávez Morado modifiziert diesen Typus im Wandbild der Alhóndiga: ein gesichtsloses geflügeltes Wesen stürmt, Angst und Schrecken ver-

- 26 breiten, den Reitern der Konquista voran. Die Attribute Kette und flammendes Schwert, Zeichen der Unterdrückung, verleihen der Szene den Charakter einer programmatischen Allegorie der Eroberung, deren negative Bedeutung auch hier durch den Zusammenhang bestätigt wird.
- 21 O’Gorman hingegen bezieht in sein Mosaik an der Universitätsbibliothek das Motiv des Teufels neben Engelsmetaphern in eine weitgefaßte Allegorie der kolonialen Welt ein; beide fungieren inhaltlich gleichwertig nebeneinander als Elemente eines widersprüchlichen Konfliktes, der aus der Begegnung mit Spanien resultiert.
- Spezifisch mexikanische Neuentwicklungen ergeben sich aus dem Motiv des dämonischen Tieres. Das Pferd personifiziert die traumatische Erfahrung mit der überlegenen Kriegstechnik der Spanier: „Für die Azteken, die bis dahin das Tier nicht kannten, ein ungeheuerliches, unfäßbares Wesen, das sie mit panischem Entsetzen erfüllte.“³⁴¹ Im Muralismo dokumentiert dieses Thema das Bestreben, die Konquista von der Position der Betroffenen aus aufzuarbeiten. Orozco entwickelt
- 287 im Zyklus des Dartmouth College den Typus des gepanzerten Pferde-Monstrums als Sinnbild der die präkolumbischen Völker bedrohenden feindlichen Mächte, im Hospicio Cabañas gesteigert zu einem gepanzerten Roboter, der ein Wappen mit den heraldischen Zeichen Kastiliens trägt, einer Allegorie der spanischen Aggression. Diese aus Maschinenteilen gebildeten Ungeheuer verweisen auf die mechanisierten Kräfte der Zerstörung, des modernen Terrors. Es ist wahrscheinlich, daß
- 285 Orozco Picassos *Guernica* kannte, in dem das sich im Todeskampf aufbäumende Pferd jedoch ein Symbol der verfolgten Kreatur ist, eine für die Erfahrungen der mexikanischen Geschichte unvollziehbare Interpretation.
- Vom Zyklus des Hospicio Cabañas an werden mit den Reitern der Konquista dämonische Züge verbunden. Vergleichbare Beispiele der europäischen Kunst sind eher Ausdruck des Schreckens und der Gefahr als einer konkreten welthistorischen Konfrontation.
- Aus diesem Themenkreis wird der Kentaure der Konquista abgeleitet. Bereits im Mittelalter Symbol des Bösen, verkörpert er inhumane Gewalt. Seine Doppelnatur drückt die Konfliktsituation der Eroberer aus: die Spanier wurden von den Indios anfangs als Kentauren erlebt.³⁴² Siqueiros wendet sich zuerst diesem Thema zu. Er definiert dieses mythische Wesen als übermenschlich starken *Kentauren der Konquista*, jedoch
- 286 bereits tödlich getroffen. Im Wandbild *Cuauhtémoc gegen den Mythos*
- 212 (1944) wird diese optimistische Korrektur der Geschichte gemildert,

der Gegner prallt auf den in Cuauhtémoc personifizierten indianischen Widerstand, er ist verwundet, hat jedoch nichts von seiner Gefährlichkeit verloren. In der späteren Version werden dem aztekischen Heros überragende Kräfte zugeschrieben. Motivische Parallelen zu diesen Kampfscenen enthält ein Zyklus des 16. Jahrhunderts in der Kirche von Ixmiquilpan, Hidalgo.³⁴³

Der Ikonographie des Bösen werden auch andere Tierdämonen entlehnt. Siqueiros und Chávez Morado verleihen den Bluthunden der Spanier dämonische Züge. In Siqueiros' Wandbild *Lateinamerika* (1932) droht als Wappentier des Imperialismus ein dämonenhafter Raubvogel über dem gekreuzigten Indio. Als Vehikel einer vehementen Faschismuskritik dienen ikonographische Neubildungen, etwa die Gestalt des auf eine Kurbelwelle montierten vertierten Demagogen in Siqueiros' *Bildnis der Bourgeoisie* (1939), die fackelschwingend den Aufmarsch der braunen Kolonnen dirigiert, eine Allegorie der faschistischen Ideologie. Über militaristischen Szenen schwebt ein aus dem Kopf eines Raubvogels und dem Körper eines Kampfflugzeuges kombiniertes Untier, eine Verkörperung der Kriegsdrohung. Diesen dämonischen Mächten stellt Siqueiros kompensatorisch den Kampf des Proletariats gegenüber. Sein moralisches Urteil manifestiert sich in einer dualistischen Formel, der Polarität von Gut und Böse.

In O'Gormans *Antifaschistischer Allegorie* (1937–38) werden Hitler und Mussolini als dämonische Mischwesen karikiert. Die Macht dieser Ausgeburten der Hölle ist gebrochen, an Seile gebunden, wirken sie kaum noch als reale Bedrohung. Gegner als vielköpfige Schlangen zu geißeln, war ein beliebter Typus der liberalen Presseillustration.³⁴⁴

Während Rivera und Siqueiros dämonische Widersacher mit allegorischen Szenen des Klassenkampfes verbinden, greift Orozco das gesellschaftlich Böse an seinen Wurzeln an: im Wandbild in der Universität von Guadalajara bricht der Aufstand der betrogenen Massen gegen vertierte Schlächter und dämonenhafte Führer los, im Treppenhaus des Regierungspalastes vereinigen sich Schlangen, Monstren, Bischöfe, mehr dämonische als humane Wesen, falsche Propheten, die sich christlicher Symbole bedienen, zu einem modernen Hexensabbat, in Ixmiquilpan rechnet er in zwei Szenen, in denen schreiende, Steine werfende Massen einander unter roten Fahnen bekämpfen, mit der kommunistischen Ideologie ab, im Wandbild *Nationale Reichtümer* (1941) im Obersten Gerichtshof mit nationalistischen Tendenzen, dem naiven Glauben an den Fortschritt.³⁴⁵ In den lemurenhafte Gestalten und dem drakulahaften, als Bischof kostümierten Monstrum des Wand-

- 222 bildes im Nationalmuseum für Geschichte dominiert der antiklerikale
 Affront. Orozco sieht die Existenz der Menschheit durch dämonische
 293 Diktatoren bedroht. Seine Kunst wirkt als Gewissensaufstand, sie bildet
 einen diametralen Gegenpol zu Rivera, da sie sich gegen Demagogen
 aller Richtungen wendet. Mehrfach modifiziert er das Motiv des auto-
 matisierten Dämonen, im Wandbild *Katharsis* (1934) personifiziert ein
 messerschwingender Maschinenmensch die mörderische Gewalt einer
 dem Bösen dienenden Technik. Orozcos Typologie beeinflusste selbst
 Rivera, in dessen Wandbild *Golden Gate* (1940) für die Internationale
 Ausstellung in San Francisco zwei Arbeiter gegen ein dämonisches We-
 sen vorgehen, das aus einer Kombination der Erdgöttin Coatlicue mit
 einer Maschine besteht, einem ambivalenten Symbol der Vereinigung
 prähispanisch-mexikanischer und nordamerikanischer Kultur. Instruk-
 tiv für Riveras damalige politische Position ist, daß ein Tierdämon, Hit-
 ler, Stalin und Mussolini gemeinsam mit den Schrecken des Krieges ei-
 ne Höllenszene bilden.³⁴⁶ Ähnlich wird in Anguianos Allegorie *Don*
 156 *Quijote gegen das Böse* der Krieg als Moloch personifiziert.

II. SATAN IM DIENST DER REVOLUTION

- Die christliche Kunst kennt ausschließlich böse Dämonen, die, von
 Gottes Willen abhängig, am Tage des Gerichts über die Verdammten
 herfallen. Auch die in des Teufels Netz geratenen Bischöfe, Kardinäle
 und Fürsten werden im Auftrag Gottes verurteilt. Etwa seit der französi-
 schen Revolution wird dieses in der Kathedralplastik beliebte Thema
 umgedeutet, vor allem in der Karikatur. Satan wird als „Befreier aus der
 Gefangenschaft des Aberglaubens, aus der Verdüsterung durch das so-
 ziale Elend und aus dem Banne überalterter Konventionen, je geradezu
 als Erlöser des Menschengeschlechtes“ gefeiert.³⁴⁷ In der positiven
 Beurteilung des Teufels durch die revolutionäre Kunst klingt der Sa-
 tankskult des 19. Jahrhunderts an. In einem Blatt Posadas etwa geht ein
 223 gehörnter proletarischer Rächer gegen die USA vor und warnt die Mexi-
 kaner, trotz höherer Löhne und anderer Verlockungen dort zu arbeiten,
 sondern ihrem Land zu dienen. In einem Beispiel von 1910, das Posada
 224 *Das rote Teufelchen* nennt, agiert Satan eindeutig im Sinn der Revolu-
 tion, indem er Calaveras der Bourgeoisie und des Militärs in einem Kes-
 sel schmort, eine populäre Form radikaler Aufklärung, die in zeitgenös-
 sischen Texten propagiert wird. Rosendo Salazar preist die eigenen
 Kampfgenossen exaltiert als „rote Dämonen der Epoche“.³⁴⁸

Siqueiros knüpft an diese Traditionen an. Er strebt verdichtete Aussagen an, indem er Elemente aus Mythos und Realität verbindet. Das Gerichtsthema bleibt mit seinen gesellschaftskritischen Möglichkeiten wichtigste Vorlage. Im Tafelbild *Der Teufel in der Kirche* (1947) krallt sich im zersprengten Gewölbe einer Kirche ein schmuckbehanger, gehörnter Dämon fest, ein Protagonist der Klassegegensätze, ein negatives Prinzip, dem die bürgerliche Gesellschaft ausgeliefert ist. Nicht eindeutig ist, ob der böse Geist das morsche Gebäude der Kirche vor dem Zusammenbruch bewahrt, oder zum Gericht kommt. Siqueiros dürfte die Gefahr gespürt haben, die politischen Feinde schematisch als Dämonen zu denunzieren. Indem er die Bourgeoisie aber als dem Teufel verfallen anklagt, erfüllt dieser eine revolutionäre Funktion. Während in der Ikonographie des jüngsten Gerichts Engel Gottes die Auserwählten von den Verdammten trennen und die Verurteilten den Teufeln überlassen werden, wählt Siqueiros im Wandbild *Patrizier und Vatermörder* (1945–72) eine säkularisierte Version, die sich eng an dieses Schema hält: gehörnte Dämonen holen sich reiche Beute, kommen über die historischen Feinde, richten sie im Auftrag der Revolution, die über ihnen als Lichtsymbol herrscht. Ihr Eingreifen entspringt ebenfalls einer ideologisch bedingten, in der Art retrospektiver Utopie den wirklichen Verlauf der Geschichte umdeutenden propagandistischen Tendenz. Diese Dämonen sind, korrespondierend mit dem Messianismus der mexikanischen Revolution, Instrumente der sozialen und politischen Erlösung, des Sieges über den Klassenfeind, den historischen Gegner.

III. SYMBOLE BEDROHLICHER GEWALTEN

Dämonische Wesen können in der mexikanischen Malerei auch allgemeine Bedrohungen, abstrakte, bildlich sonst kaum faßbare feindliche Mächte personifizieren. In diesem Sinn ist Orozcos Zyklus über die Apokalypse eine umfassende Analyse des Wirkens der Dämonen in der Geschichte. Anknüpfend an den biblischen Text, erscheint ein polypenhafter Dämon, der, bereits gefesselt, noch wild an seinen Stricken reißt. Es ist nicht mehr der vom Engel Gottes endgültig zu Boden geworfene Teufel der Offenbarung, sondern ein Sinnbild des Widerstand leistenden negativen Prinzips, des entmenschten Bösen. Während in der christlichen Kunst, in den Wandbildern von Actopan und von Medina Guzmán in der Pfarrkirche „La Piedad“ die göttlichen Kräfte im

- 210 Geist der Apokalypse deutlich überlegen sind und die Teufel in einem gewaltigen Ringen von Gottes Engeln in den Abgrund der Hölle geworfen werden, steht bei Orozco der Sieg des Guten noch aus. Der Kampf
- 232 des Engels gegen ein krakenhaftes Ungeheuer symbolisiert ein ständiges, wechselhaftes Ringen zwischen Gut und Böse. Nach Überwindung der alten Dämonen drohen neue, unheimliche gesichtslose Geister der Finsternis mit deformierten Körpern und Fledermausflügeln, Personifikationen unbekannter Gefahren.³⁴⁹ Der Mensch muß immer wieder um sein Schicksal kämpfen, gegen den Moloch, der ihn in vielerlei Gestalt anfällt. Orozco wählt keine zeitgeschichtlich relevanten Typen, sondern irreale, typologisch der traditionellen Ikonographie entlehnte phantastische Gestalten, die der Dimension des Grauens in der gegenwärtigen Welt entsprechen. Malraux kannte Orozco nicht, wenn er schreibt: „Das Christentum hatte Teufel gekannt, die keine Darstellungen, sondern Satiren sind. Man muß sich wundern, daß Satan in der christlichen Kunst durchweg harmlos erscheint: wenn schon Ungeheuer, dann hätte doch eine Spinne mit menschlichem Antlitz in einer Hölle, ein Polyp mit gespreizten Fangarmen weit stärkeres Grausen erregt.“³⁵⁰ Riveras Dämonen wirken verharmlost, überwunden, von einer ideologischen Antithese abhängig. Orozco meidet den vordergründigen Dualismus, seine dämonischen Wesen sind weder Gott noch einem revolutionären Prinzip unterworfen, sondern Archetypen der Finsternis, Versuche, die Zerissenheit einer apokalyptischen Epoche in universalen, durch die christliche Kultur vermittelten Symbolen zu bannen, um die reale Existenz des Bösen, die in Konquista und Krieg erfahrene weltimmanente Hölle, die Gefährdung der menschlichen und kosmischen Existenz zu versinnbildlichen.³⁵¹
- Konfrontiert mit dem ungeheuerlichen Inferno der Gegenwart, wird das christliche Motiv nicht in den Bereich der Legende entrückt, sondern bleibt in seiner säkularisierten Form bedrängende Realität. In den Dämonen klagt Orozco Terror und Gewalt der Gegenwart an. In einer
- 290 Zeichnung von 1945 ist der Teufel ein schlangenköpfiges, menschenfressendes Ungeheuer, eine Personifikation erbarmungsloser Vernichtung. Cuevas, der eine eigene Psychopathologie des Verbrechens
- 74 entwickelt, in dem destruktive, den Menschen zu einem dämonischen Wesen deformierende Kräfte wirken, kommt ihm in dieser Absicht am nächsten.³⁵²
- 291 González Camarena bevorzugt eine monokausale Interpretation: eine vielhändige, gehörnte Gestalt verkörpert in seinem Ölbild *Der Erzengel und der Teufel* (1957) den durch die überlegenen Kräfte des Guten zu Fall

gebrachten Verräter, das Böse schlechthin. In diese allegorische Formel des Ringens um nationale Identität sind die mexikanischen Staatssymbole Adler, Jaguar und Schlange einbezogen, ein Kampf der Mächte des Lichts gegen die Kräfte der Finsternis, der typologisch an den Kampf des Erzengels Michael erinnert.

In der Kunst der Revolution erweisen sich, von Orozco abgesehen, die positiven, progressiven Gewalten als stärker, der Widerstand der Dämonen ist gebrochen, ihre Autonomie eingeschränkt und im Rahmen einer planmäßigen historischen Entwicklung aufgehoben. Selbst in der Stärke des Kentauren wird der unbesiegbare nationale Heros glorifiziert. Siqueiros benutzt für sein umfassendes Rahmenthema, die durch revolutionären Kampf bewirkte Befreiung des Menschen, eine im Vergleich mit Orozco weniger differenzierte, an gesellschaftlichen Problemen inspirierte Dämonologie. In seiner *Neuen Auferstehung* hält das Ringen noch an, gelingt eine universale Metapher des Strebens nach totaler Erneuerung. In späteren Werken wendet er sich bevorzugt Themen der utopischen Vorwegnahme des Sieges über Krieg, Kapitalismus, Terror und Krankheit zu. Als Nachwirkung manichäischer Tendenzen bricht in seinem Wandbild *Apologie des zukünftigen Sieges der medizinischen Wissenschaft über den Krebs* (1958) ein militanter Optimismus durch: die Dämonen des Krebses, von den Ärzten mit der Kobaltkanone bekämpft, ergreifen die Flucht, die schreckliche Geißel der Menschheit droht noch, hat aber – wie die bösen Geister der christlichen Kunst – ihren Schrecken verloren und muß den schöpferischen Anstrengungen des Menschen und der von ihm gebändigten wissenschaftlich-technischen Welt weichen. Im Polyforum feiert er die utopische Hoffnung auf den Triumph der revolutionären Massen über die in Tierdämonen personifizierten Mächte der Finsternis, der Sklaverei, der Klassenherrschaft, der Gewalt, die den Marsch der Menschheit in eine lichte Zukunft behindern.

Dieser absolute, fast sakrale Siegeszug des Guten, der Revolution, der Wissenschaft bedeutet jedoch Aufhebung der Zeit, ein Ende des Konfliktes der Gegensätze, ein Verstoß gegen die Dialektik des Lebens, der sich folgeschwer gegen die menschliche Natur richtet, in der das Böse, der Zweifel, der Widerspruch eine stimulierende Funktion haben. Die dogmatisch erstarrte, ritualisierte gesellschaftliche Utopie tendiert zum Stillstand der Entwicklung.³⁵³ Kolakowski sieht in der Hoffnung auf ein kollektives Paradies, vollkommene Harmonie, Erlösung, Ausrottung des Bösen, auf eine perfekte Gesellschaft, die mit allen Mitteln durchgesetzt werden soll, die tief in der Tradition des sozialistischen

Denkens und der säkularen Heilslehre des Marxismus verwurzelt ist, die gefährliche Tendenz zu einem statischen Mythos, „denn der Traum von der vollständigen Befreiung und Erlösung ist nur Verzweiflung im Mantel der Hoffnung, Wille zur Macht in der Verkleidung der Sehnsucht nach Gerechtigkeit“. ³⁵⁴ Die revolutionäre Kunst reaktiviert den Mythos von Prometheus, ein Phänomen, das fast zwangsläufig ihr mythologisches Konzept offenbart.

IV. PHANTASTISCHE DÄMONEN

- Dämonische Wesen können geheimnisvolle Welten, kosmische, magische Mächte personifizieren, wobei sie eine relativ autonome Rolle spielen. Phantastische Fabelwesen verkörpern die negativen, destruktiven Kräfte des Menschen, der Welt. Das Wirken ahumaner oder allgemein bedrohlicher Gewalten wird häufig in Allegorien gebannt, die sich einer strengen Typologie entziehen. In Anguianos Ölbild *Die Weinende* (1942) verteidigt sich eine Frau gegen einen behaarten Teufel, der ihr das Kind zu entreißen sucht, eine mehrdeutige, chiffrierte Szene. Der Teufel ähnelt dem folkloristisch-legendären Typus. ³⁵⁵
- Die Funktion der magischen Bewußtseinsschichten entsprechenden Teufel in der surrealistischen Kunst ist nicht a priori negativ. Die Pflanzendämonen in Riveras *Versuchung des hl. Antonius* ironisieren katholische Traditionen, dämonische Insekten, Vögel, Füchse, Schweine, Schlangen, Hunde, Kentaurer und andere rätselhafte Mischwesen bevölkern vor allem das Werk Leonora Carringtons. Diese hintergründigen Schöpfungen einer Phantasie, aus dem Dialog mit Alchemie, Magie und Mythos gespeist, fristen ein spukhaftes Dasein, sie sind kaum noch den Teufeln der christlichen Kunst verwandt, obwohl in Arbeiten wie Carringtons *Versuchung des hl. Antonius* und *Die magische Welt der Mayas* ältere mythische Motive mit christlichen Symbolen amalgamiert sind. Nicht mehr ausschließlich feindliche Mächte, sondern persönliche Motive, Urerlebnisse und Urprobleme der Menschheit, Leben und Tod, Kampf des Lichtes gegen die Finsternis, Erlösung und Verdammnis, Verzweiflung und Hoffnung klingen in diesen Allegorien an, in denen Dämonenzitate der christlichen Kunst transformiert werden. ³⁵⁶

V. KAIN

In der mexikanischen Malerei ist dieses Thema eine Sonderform der Abrechnung mit verdammenswerten Verrätern. Anguiano, zu seinem Ölbild *Kain* (1943) durch eine Traumvision inspiriert, wählt eine Szene des Schreckens, in der das unschuldige Opfer in einen Krater gestürzt wird.³⁵⁷ Verweist diese Neubildung auf den privaten Bereich, so interpretiert Siqueiros die biblische Gestalt in seinem Ölbild *Kain in den USA* (1947) als Personifikation mörderischer gesellschaftlicher Mächte, des Terrors, des politischen Feindes, der Titel macht den sozialkritischen Bezug überdeutlich: der schurkische Brudermörder tritt kollektiv auf, eine vertierte Meute dämonischer Mischwesen mit Geierköpfen mißhandelt einen Farbigen. Diese Anklage des Rassismus steigert in ihrer Bindung an eine populäre mexikanische Tradition den Protest.³⁵⁸ Eine andere Version, *Tod und Begräbnis des Kain*, folgt dem Gerichtsthema: ein monströser gerupfter Vogel, ein besiegter Unhold, wird von den vereinten Massen in den Abgrund des Verderbens gestürzt, eine lapidare Allegorie des Sieges des Guten über das Böse, des Lichtes über die Finsternis.³⁵⁹ Das Untier wirkt trotz seiner Größe lächerlich, preisgegeben. Im Bemühen um eine assoziativ gesteigerte Aussage erfährt das christliche Motiv, das bei Anguiano noch für eine traditionelle Deutung transparent bleibt, eine Transformation. Zielt das symbolische Gericht auf eine politische Absicht, so greift Siqueiros 1952 das Thema in einer konzentrierten Formel auf: Kain fällt als mehrarmiger, behaarter Dämon über einen wehrlosen Abel her, ein finsterner Würger, der die unversöhnliche Polarität zwischen den Kräften der Zerstörung und des Lebens symbolisiert. Die ikonographische Spannweite dieses Themas eignet sich zu einem allgemeinen Protest gegen Grausamkeit und Verletzung der Menschenrechte, zur Verschmelzung von Mythos und Realität, der Verurteilung des Teufels im Menschen. In der engagierten Kunst bezeichnet das Thema bedrückende Visionen der Vernichtung. Nishizawa deutet Kain als Allegorie barbarischer Gewalt, als Angriff dämonischer Mächte, deren aggressive Energie die Friedfertigen niederwalzt. Moreno Capdevilas Ölbild *Das Geschlecht des Kain* (1963) bezieht sich direkter auf die historisch-soziale Realität, ohne jedoch die Nähe zur Zeitkritik zu suchen, es ist ein Epitaph für die gequälten Opfer des Terrors. Der biblische Titel wird zur Klage und Anklage.

DAS KREUZ

I. DAS KREUZ ALS SYMBOL EINES HISTORISCHEN KONFLIKTES

- Im Rahmen der Konquistarezeption fungiert das Symbol des Christentums in Alva de la Canals *Landung des Kreuzes* (1922–23) als zentrales Motiv einer allegorischen Szene. Seine Errichtung bezeichnet den ersten Akt der Konfrontation der zwei Rassen, Kulturen und Religionen, die vor einer aus Karavellen gebildeten Kulisse als Zeichen der im Namen Christi vollzogenen Besitzergreifung der Neuen Welt durch Spanien erfolgt, eine symbolische Handlung, die sich in einer allen Konflikten entrückten Atmosphäre vollzieht. Rivera zitiert das Kreuz überwiegend in kritischer Absicht, im Cortés-Palast beherrscht es eine
- 5 erzwungene Taufe und dient kolonialen Unterdrückungsmaßnahmen
6 als symbolisches Attribut, Inquisitoren halten es Verurteilten, mit ewi-
10 ger Verdammnis drohend, noch auf dem Scheiterhaufen entgegen. Als
propagandistische Formel, durch die Klerus und Kirche für die Schrecken
der Inquisition verantwortlich gemacht werden, kehrt diese Szene
- 11 in den Wandbildern des Nationalpalastes und im Prado-Hotel wieder.
Die Tendenz des Künstlers, den Katholizismus der Sanktionierung kolonialer
Gewalt anzuklagen, ist evident. Das Kreuz, von Las Casas als
- 9 atropäisches Zeichen gegen die Eroberer gerichtet, bleibt in einem positiven,
weniger affektgeladenem Bezug eine Ausnahme. Ausschließlich
- 12 als Zeichen spanischer Macht erscheint es im Wandbild *Landung in Veracruz*
(1951): es erhebt sich über Indios, die unterwürfig Tribute entrichten,
ein Mönch mit erhobenem Handkreuz symbolisiert neben einem peitschenschwingenden
Eroberer die Verflechtung von Kirche und Staat. Indem die Religion des Kreuzes
in einem szenischen Zusammenhang mit militärischer, imperialer Macht steht,
verurteilt Rivera die Mission als Auswirkung des spanischen Sieges.
- 18 Ähnlich besiegelt das Kreuz in O’Gormans Wandbild über die Geschichte
Michoacans eine Situation der Abhängigkeit. Chávez Morado

sieht es in einer ambivalenten Funktion: es dient Missionaren als Attribut ihres Wirkens und wird gleichzeitig von den Schergen der Inquisition beansprucht. 19 20

Anders als Alva de la Canal, dessen metaphorische Deutung als thematische Anregung gedient haben mag, strebt Orozco im Zyklus des Dartmouth College eine verdichtete Formel an: der Missionsmönch, der sich mit geschlossenen Augen an ein monumentales Kreuz klammert, gegenüber dem mordenden Cortés aber ein passiver Zeuge bleibt, wird zu einer Allegorie der Funktion des Katholizismus, der Tragik der Konquista. Kreuz und Schwert sind motivisch gleichwertig.³⁶⁰ 15

In der Escuela Nacional Preparatoria entwickelte Orozco ein neues Symbol für den Konflikt der beiden Religionen. Aus dieser Chiffre der Konfrontation leitet er im Fresko *Westliche Kultur* im Dartmouth College als weitere Innovation das zur Waffe degenerierte Kreuz ab. Obwohl dieses Instrument dem Gepanzerten kaum praktisch als Waffe dienen könnte, führt der Kontext eindeutig zu dieser Assoziation. Das militante Kreuz wird zur Bedrohung, zum politischen Symbol einer auf Gewalt gegründeten Kultur, zur Emanation der westlichen, durch katholischen Kreuzzugsgeist geprägten Zivilisation. Die spanische Kunst bietet dazu vergleichbare Beispiele, vor allem in der Ikonographie des hl. Jakobus, des Heiligen der Reconquista, der in einem Ölbild Pedro de Campaños in der Kathedrale von Sevilla als Maurentöter erscheint, mit Kreuz und Schwert bewaffnet.³⁶¹ Illustrationen des Codex Vaticanus 3738 enthalten das Motiv des mit Kreuz und Schwert gerüsteten Erobers. 2 287 13

Aus diesen Traditionen kombiniert Orozco im Hospicio Cabañas eine negative Steigerung: in den Händen eines finsternen Missionsmönchs zu einer gefährlichen Waffe erstarrt, degeneriert das Kreuz über einem zu Boden gesunkenen Indio zum Zeichen der gewaltsamen Bekehrung der geistlichen Eroberung. Orozco benötigt für den Widerspruch der Konquista und Mission keinen ausführlichen historischen Bilderbogen, sondern eine Szene, die mit knappen Symbolen seine Kritik zusammenfaßt. Die Ambivalenz dieser Chiffren wurde bisher kaum erkannt: Fernández sieht in den Franziskanern positive Gestalten, Rodríguez die „besten Beschützer der Eingeborenen“.³⁶² Die Tendenz, mit der Orozco eine komplizierte historische Problematik bewältigt, erschließt sich erst einer Analyse des Zyklus. In Parras Ölbild *Fray Bartolomé de las Casas* (1876), einem vergleichbaren Sujet, fleht eine Indianerin den neben ihrem getöteten Mann mit dem Kreuz in den Händen betenden Missionar um Schutz an. Orozco transformiert die distanzierte 30 32

- Anteilnahme des Mönchs zu einer Protestformel gegen die Ideologie und Philosophie der Konquista. In einer weiteren Szene des Hospicio Cabañas ist das neben Philipp II. postierte mächtige Kreuz, auf dem die Krone des Weltreiches ruht, imperiales Machtsymbol des katholischen Spanien, Kreuz und Monarchie ergänzen und bedingen einander.
- Chávez Morado übernimmt Orozcos Allegorie der Evangelisation für sein Wandbild in der Alhóndiga, bevorzugt hingegen einen deutlicher negativen Kontext, indem das degenerierte Kreuz einem geistlichen Helfer Cortés' dient.
- Auch Siqueiros bezieht sich auf Orozco, verstärkt jedoch den negativen Akzent: von dem Kreuz-Schwert, das in Chillán nicht nur als Attribut, sondern als autonomes Symbol schicksalhaft im Raum droht, tropft Blut. Das christliche Heilssymbol ist zum Zeichen brutaler Unterdrückung pervertiert. Diese radikale Absage an den Katholizismus der Eröberer kulminiert im *Kentaur der Konquista* (1944): das Ungetüm, bereits von einem Pfeil durchbohrt, kämpft in der Linken mit einem Kreuz, in der Rechten mit einem Dolch. Im Wandbild *Cuauhtémoc gegen den Mythos* (1944) wird dieses Motiv modifiziert, der getroffene Kentaur ist mit einem Kreuz-Schwert und einem Rosenkranz bewaffnet. Der Dämon, Inkarnation des Bösen, des spanischen Kreuzzugsgeistes, verkörpert schematisch alle negativen Erscheinungen der Konquista. Die mexikanischen Künstler verwenden Motive, die in der Ikonographie der militanten Religion geprägt wurden: Lanzenartige Kreuzstäbe erscheinen etwa in Dürers Großer Passion oder in Tintoretto's *Triumph Christi über Tod und Hölle* in der Kirche San Cassiano in Venedig, in Mexiko in ähnlicher Funktion in Villalpandos *Apotheose des hl. Michael* (1684–86).³⁶³ Das Siegeszeichen, variiert als Kreuzfahne, betont den instrumentalen Charakter dieser Attribute. In Siqueiros' Wandbild in Morelia richtet sich diese Waffe gegen eine Jakobinermütze.
- Deuten Orozco, Rivera und Siqueiros bei aller Differenzierung untereinander das Kreuz überwiegend als Zeichen der spanischen Machtnahme, als negatives Symbol der geistlichen Eroberung, so definiert es Tamayo in seinem Wandbild *Der amerikanische Kontinent* (1955) neben gefallenen Konquistadoren und Indios dialektischer als Chiffre der folgenschweren Begegnung zweier Welten, gleichzeitig einer überwundenen Vergangenheit, niedergesunken mit den Kontrahenten von einst.

II. DAS KREUZ ALS IDEOLOGISCHES ATTRIBUT

Im Themenkreis der weltanschaulich-politischen Auseinandersetzung mit historischen Gegnern, Bourgeoisie und Klerus, kehren verwandte Topoi wieder. Bei Rivera ist oft unklar, ob seine Angriffe der Kirche, dem Klerikalismus oder dem Christentum überhaupt gelten. In seiner Replik des Wandbildes *Der Mensch am Scheideweg* (1934) ziert ein Brustkreuz den Torso einer Philosophenstatue, eines Sinnbildes der durch Antike und Christentum geprägten, dem Verfall geweihten westlichen Zivilisation. Weit aggressivere Elemente summiert sein Wandbild im Nationalpalast: die Schießscharten eines Panzerwagens, aus dem auf Streikende gefeuert wird, haben die Form von Kreuzen und Hakenkreuzen. Das Symbol des Christentums wird als reaktionäres Attribut denunziert. O’Gorman zitiert diese Formel in seinem Wandbild *Antifaschistische Allegorie* (1937). 303

Den Gipfel antiklerikaler und antichristlicher Agitation erreichen die Tafeln im Centro Escolar Revolución (1936–37). Sucht Anguiano in der Gestalt eines Bischofs noch konkret den im hohen Klerus verkörperten Klerikalismus zu treffen, so gerinnt Gonzalo de la Paz Pérez’ Werk *Faschismus und Klerus – Feinde der Kultur* zu einer wütenden Attacke, die das Christentum als Stütze des Imperialismus verunglimpft: ein Lehrer demonstriert auf einer Tafel eine Gleichung, in der das Peso-Zeichen, Kreuz und Hakenkreuz zu Gliedern der in einer Kette ausgedrückten Versklavung addiert werden. Aus diesen Feindbildern züngeln Schlangen, sie gilt es zu vernichten. In der Tafel *Allegorie auf die sozialistische Schule* figuriert das Kreuz unter den reaktionären Attributen Gasmaske, Waffen, Hakenkreuz und Papstkrone. Es wird durch die in Hammer und Sichel, rotem Stern, Proletarierfäusten und die architektonische Chiffre einer Schule symbolisierte revolutionäre Ideologie überwunden. Einem militanten Antiklerikalismus wäre Genüge getan, die Papstkrone in diesen Kontext zu rücken, jedoch fungiert dieser nur als Vehikel atheistischer Tendenzen. Die beabsichtigte Propaganda wird dogmatisch und läuft sich in haßerfüllter Polemik leer.³⁶⁴ 305

Gleichzeitig entsteht Orozcos vehemente Absage an alle ideologische Agitation. In seinem Wandbild *Politischer Zirkus* (1937) im Regierungspalast von Guadalajara bombardieren sich wild gestikulierende Demagogen, clownartig maskierte politische Marktschreier in einem tumultuarischen Gemenge mit Hämmern, Sicheln, Hakenkreuzen, roten Fahnen, Liktorenbündeln und Kreuzen. Die Attribute europäischer Heilslehren komplettieren Jakobinermützen und Attrappen der strapa- 306

zierten Verbrüderungshände und geballten Fäuste; Requisiten eines verlogenen Treibens, das Orozco ätzend persifliert. Die Akteure dieser makabren Szene vereint das leere Pathos manipulierender Manager, jeder von ihnen hält einen Monolog, agitiert gegen jeden, versucht schreiend und tobend die anderen auszustechen. Viele Figuren werden gleichzeitig durch Hakenkreuz, roten Stern, Jakobinermütze und Hammer und Sichel geziert. Diese üble Harlekinade überrollt die Symbole der Kunst, Kultur und Wissenschaft, die den Barbaren ausgelieferte Bildung. Ob Orozcos Invektive auf konkrete historische Persönlichkeiten zielt – Rodríguez erkennt Stalin und Chamberlain –, tangiert kaum seine kritische Absicht. Er sucht keine Polemik, keine vordergründige Anklage, sondern richtet seinen Protest gegen das Wesen der ideologischen Deformation. Die Personen bleiben dabei austauschbar. Glorifiziert Rivera nationale und revolutionäre Heroen, so entspricht Orozcos vernichtende Abrechnung mit allem demagogischen Spukeiner radikalen politischen Entmythologisierung. Am Vorabend des II. Weltkrieges, vor historischen Erfahrungen, wie sie der deutsch-sowjetische Freundschaftspakt oder die Kollaboration in Frankreich darstellen, gewinnt dieses Werk eine prophetische Dimension. Aus der Kenntnis seines Gesamtwerkes entlarven sich Kritiker, welche ihm eine „nihilistische Haltung, die ihm den Ruf eines reaktionären Malers eingebracht hat“³⁶⁵ unterstellen. Der Künstler sieht Europa den Lemuren verfallen, seine abgrundtiefe Enttäuschung, Verbitterung und Skepsis über die Unfähigkeit und Schwäche der europäischen Demokratien gegenüber dem heraufziehenden Unheil äußert sich nicht zuletzt in dem Spott, mit dem er die Jakobinermütze behandelt.³⁶⁶ Der inhaltliche Zusammenklang mit dem gegenüberliegenden Wandbild bestätigt, daß sich der Angriff nicht gegen die christliche Religion, sondern deren ideologische Erstarrung wendet. Orozco findet eine adäquate, in dieser Form beispiellose Ikonographie für ein Gericht über die Symbole und Zeichen der Ideologien. Ein vergleichbares Thema klingt lediglich in einer Kreidezeichnung Kokoschkas von 1917 mit dem Titel *Soldaten, einander mit Kruzifixen bekämpfend* an, die als Entwurf zu einem Flugblatt gegen den Krieg entstand. Da sie erst 1950 publiziert wurde, kann sie nicht als Anregung gedient haben.³⁶⁷

Antiklerikale Polemik bleibt bis in die vierziger Jahre lebendig. In Chávez Morados Ölbild *Schwarzes Mexiko* (1942) fungiert das Kreuz als Banner der klerikalen Reaktion, die in Gestalt eines monströsen Gerippes über das irregeleitete Volk herrscht. Sublimier ist O’Gormans Vorwurf an das Christentum, die Tragödie der Menschheit nicht verhindert

zu haben: In seinem Temperabild *Consumatum est* (1945) überragen die 314
 Kreuze von Golgatha eine in der Apokalypse des Weltkrieges unterge-
 gangene Welt. Inmitten der zerstörten Ruinenlandschaft mit Fragmen-
 ten von Städten, Tempeln und Mauern bezeichnen die Symbole des
 Christentums die abendländische Kultur. Naheliegend ist ein Ver- 188
 gleich mit Orozco, die geologischen Formationen verweisen auf Max
 Ernst.

III. DAS KREUZ ALS ALLGEMEINE METAPHER

Das Kreuz wird mit unterschiedlichem ikonographischen Gewicht in
 zahlreichen Werken zitiert, die christlichen Bräuchen und Festen ge- 76
 widmet sind. In Herráns Bildnis des Laienbruders von San Miguel
 drückt es die tiefen religiösen Bindungen eines Gläubigen aus, in Leals
Fest des Herrn von Chalma (1922) markiert es die Diskrepanz zwischen 43
 dem Kleriker und der Religiosität des Volkes. Montenegro verwendet es
 im Wandbild *Fest des Kreuzes* als unscheinbares, auf ein Baugerüst mon-
 tiertes Attribut. Interessant ist, daß Rivera in seinem Fresko *Tag der To-* 78
ten auf dem Land das Motiv des ornamentierten Kreuzes wählt, einen Ty-
 pus, den auch O'Gorman und Chávez Morado aufgreifen, wobei ein 23
 hinter Cortés placiertes Calavera-Kreuz die Ambivalenz der Konquista
 andeutet. Wahrscheinlich ist, daß die Künstler in dieser im 16.–18.
 Jahrhundert verbreiteten Kreuzform eine spezifisch nationale Tradi-
 tion erkannten.³⁶⁸

In der surrealistischen Malerei ist das Kreuz Attribut des Todes oder
 allgemeines Zeichen einer geheimnisvollen mystischen Sphäre. Es wird 82
 dabei mit neuen Bedeutungshorizonten verbunden und auf vielschich-
 tige Weise säkularisiert. Pedro Coronel übersetzt in seiner auf den psy-
 chischen Bereich zielenden Deutung *Einsamkeit im Kreuz* (1968) das 309
 christliche Symbol in ein lapidares Zeichen, in eine poetische Metapher
 der Einsamkeit, die der Mensch bis zum Ende seines Lebens in entschei-
 denden Situationen zu tragen hat.³⁶⁹ Zenteno Bujaidars *Kreuz von Tlal-*
pujahua (1973) erinnert in seiner Materialsymbolik an Beuys' *Kreuzi-*
gung (1962–65), es beschwört mit Abfällen aus einer Silbermine das
 Sterben einer einst blühenden Stadt, die Hoffnung auf ihre Neugeburt
 im modernen Mexiko.³⁷⁰

Die Ikonographie des Kreuzes ist in der mexikanischen Kunst untrenn-
 bar mit dem Leben des Volkes verbunden. Einen spezifischen Bereich
 bildet die Konquistarezeption, die sich im Zeichen des Kreuzes voll-

9,10 zieht, dem Attribut verhaßter Konquistadoren, aber auch Las Casas'.
 Als Requisit bürgerlicher Ideologie, klerikales Machtsymbol und in
 Allegorien fundamentaler Situationen des Lebens erscheint das Kreuz
 auch in der europäischen Malerei, ist dort jedoch weniger heftig
 umstritten. In der Auseinandersetzung mit dem Faschismus gibt es
 Parallelen, etwa zwischen O'Gorman und André Masson, die es als Ve-
 hikel einsetzen. Der abstrakte Charakter des christlichen Symbols be-
 dingt seine Ambivalenz als Sinnträger, die in gegensätzlichen Themen-
 kreisen mündet. Ähnlich polare Bedeutungen verbinden sich mit der
 Jakobinermütze, die weniger kontroverse Polemik provoziert. Für
 288 Siqueiros ist sie grundsätzlich Symbol der französischen Revolution
 und als solches verehrungswürdig. Sie wird von der verräterischen Reak-
 tion aufgespießt oder in Chillán als Fanal der mexikanischen Revolu-
 209 tion verherrlicht. Für Orozco hingegen ist sie ein Emblem, dessen posi-
 tiver Sinngehalt durch demagogischen Gebrauch aufgehoben wurde.

I. CHRISTUS-COATLICUE

Der Konflikt zwischen präkolumbischen Religionen und dem Christentum ist Ausdruck der besonderen geistigen Situation Mexikos. Er prägt eine historische Spannung, die im Zusammenhang mit dem durch die Revolution geförderten Ringen um nationale Identität neue Aktualität gewann. Bei ihrem Dialog mit den Traditionen stoßen die Künstler auf einen Problemkreis, für den die traditionelle Ikonographie nur bedingt anwendbar war. Die Suche nach den geistigen und psychischen Grundlagen der mexikanischen Kultur und Geschichte förderte Innovationen.³⁷¹ Neben der sozialen und historisch-politischen Thematik führt die Diskussion um den Ursprung der Nation zu einem engeren Kontakt mit der präkolumbischen Mythologie.

Herrán plante bereits um 1914 für das Teatro Nacional einen Fries mit dem programmatischen Titel *Unsere Götter*. Das wegweisende Wandbild blieb unvollendet, ein relativ entwickelter Entwurf (1916–18) vermittelt die Bildidee: im zentralen Teil erscheint das Motiv des Gekreuzigten, kombiniert mit einer Skulptur der aztekischen Erdgöttin Coatlicue, eine Symbolgestalt der Begegnung des Katholizismus mit der Religion des präkolumbischen Mexiko.³⁷² Diese ikonographische Neuschöpfung ist Ausdruck des zentralen Konfliktes zwischen zwei Religionen, Kulturen und Völkern, eines religiösen Synkretismus. Die historische Situation wird in den beiden Seitentafeln angedeutet: von links nahen in demütiger Haltung musizierende Indios mit Opfertagen, von rechts eine Prozession mit Mönchen und Eroberern, den Hintergrund bildet jeweils eine vulkanische Landschaft. Die synkretistische Gottheit vereinigt beide Völker, sie wirkt als Katalysator der Geburt einer neuen Nation. Justino Fernández stellt das Werk als Akt der Überwindung des kulturellen Eklektizismus und Positivismus und Bekenntnis des Künstlers als „Sohn zweier Völker und Rassen, ihrer Gefühle, Gedanken und Vorstellungen“³⁷³ neben die Bemühungen Casos und Sierras. Die Tragik konkret erlebter Geschichte wird formelhaft abstra-

308

hiert. Die Gestalt des Christus-Coatlicue verkörpert einen schmerzhaften Prozeß der Verschmelzung, in dessen Ergebnis das mestizische Mexiko entstand.

Unmittelbar während der Revolution leitet Herrán mit diesem exemplarischen Werk einen aktiven Dialog mit universalen Themen ein, der für die ikonographische Entwicklung entscheidend wurde. Mitten in der Phase der Fraktionskämpfe fand er zunächst keine Nachfolger.

- 19 1945 knüpft Chávez Morado direkt an seine Lösung an. Das dualistische Symbol fungiert dabei ebenfalls als Personifikation der durch die Mission geschaffenen Symbiose religiöser Vorstellungen, der im katholischen Lebensbereich weiterexistierenden alten Traditionen, der mentalen Konfusion. Die narrative Komposition, in der sich die symbolische Aussage mitteilt, enthält jedoch im Gegensatz zu Herrán eher kritische Akzente. Die neben den Missionaren einbezogene Inquisitionsszene verweist auf die Konfliktsituation. Herráns Deutung wirkt konzentrierter, im Verzicht auf dramatische Elemente in den Nebenszenen idealisierender. In beiden Werken entspricht der Typus des Gekreuzigten Modellen der mexikanischen Volkskunst.
- 20

Die Auseinandersetzung mit der präkolumbischen Kultur und ihren religiösen Wurzeln, an der auch europäische Künstler wie Henry Moore teilhaben, hält bis in die Gegenwart an. Pedro Coronel interpretiert in einem Zyklus die dramatischste Situation der mexikanischen Geschichte, die Konfrontation der beiden Welten. In seinem Ölbild *Der Kalvarienberg* manifestieren sich trotz großer stilistischer Unterschiede wesentliche Impulse durch Herrán: der Gekreuzigte variiert das Christus-Coatlicue-Modell, wobei Coronel die präkolumbische Skulptur, die Herrán als Vorlage diente, weitgehend transformiert. Folgt dieser in den Seitentafeln akademischen Formeln, so besteht bei Coronel das in die Komposition einbezogene, auf Erlösung harrende Volk ebenfalls aus Mischwesen, die Anregungen der präkolumbischen Plastik erkennen lassen.

315

II. CHRISTUS-QUETZALCOATL

Der Mythos von Quetzalcóatl war in der Kolonialepoche ein Anliegen von kreolischen Intellektuellen. Er diente als Argument mexikanischer Eigenart im Wettstreit mit Spanien. Fray Servando Teresa de Mier verteidigte die mexikanische Mythologie und suchte sie auf christlicher Basis zu adaptieren. Dazu bediente er sich präkolumbischer Mythen

und der Ideen Rousseaus, um das Auserwähltsein Mexikos nachzuweisen, und bekämpfte in seiner „Disertación“ die spanische Kolonialpolitik. Im Unabhängigkeitskampf erhielt jedoch der Guadalupe-Kult, weniger abstrakt und tiefer im Bewußtsein der Massen verankert, eine spezifisch nationale Dimension. Das Ringen um das nationale Erbe führt in der kulturellen Krise der Revolution zu einer Wiederentdeckung des Quetzalcóatl-Mythos. In der Gegenüberstellung von Christus und dem indianischen Priesterkönig erkennen die Künstler eine Möglichkeit, den nationalen und religiösen Konflikt zu symbolisieren. Orozco führt diese Thematik in den Muralismo ein. Der Kampf der Schlange mit dem Kreuz ist eine Formel der historischen Antimonie. Eine privilegierte Stelle seines Zyklus im Hospicio Cabañas, das Gewölbe des nördlichen Querhauses, widmet er einer Allegorie der durch Konquista und Mission im Bewußtsein der Eingeborenen ausgelösten Identitätskrise, des mentalen Chaos, in das die Menschen des präkolumbischen Amerika nach Ankunft der Spanier gestoßen wurden.³⁷⁴ In dieser Definition des Ursprungs der Nation, des Beginns der neueren mexikanischen Geschichte, stehen Christus, Quetzalcóatl und Jehova dem Kriegsgott Huitzilopochtli und Idolen anderer präkolumbischer Götter gegenüber.³⁷⁵ Sie vereint das Streben, die Menschen des alten Mexiko den primitiven paganen Kulturen zu entreißen, die noch ihr Bewußtsein beeinflussen.³⁷⁶ Fern von hispanistisch oder indigenistisch verengten Tendenzen illustriert Orozco eine der Grundthesen Jacques Lafayes, der in seiner profunden Studie „Quetzalcóatl et Guadalupe, la formation de la conscience nationale au Mexique“ unter anderem die typologischen Gemeinsamkeiten betont, die zwischen Christus und Quetzalcóatl bestehen, Übereinstimmungen, durch die Indios und Spanier zu Teilhabern der gleichen Geschichte wurden.³⁷⁷ Orozcos einzigartige Deutung transzendiert die Formel der Konfrontation zu einer Allegorie des Dialoges.

Meza wählt aus der Legende des Quetzalcóatl als Thema den Abschied, den der Gott und Heros nach der alten Überlieferung auf der Halbinsel Yucatán von Mexiko nahm, das brennende Kreuz in seiner Rechten ist dabei eine Anspielung auf die mit der Verkündigung seiner Wiederkehr verknüpften messianischen Hoffnungen der präkolumbischen Völker.³⁷⁸

Verwenden die meisten Künstler die Gestalt des Quetzalcóatl im Kontext mit christlichen Symbolen in weitgefaßten Allegorien, in denen sie das Fortleben der präkolumbischen Religionen und Mythen im heutigen Mexiko, die Überlagerung und Durchdringung der Traditionen zu

- deuten versuchen, so sind Beispiele mit einem dezidierten Bekenntnis zum Katholizismus selten.³⁷⁹ Zárragas Wandbild *Der Wille aufzubauen* (1941–46) etwa dient einer christlichen Apologetik, die Allegorie der Begegnung der zwei Kulturen und Religionen ist eine Apotheose des Triumphes des Kreuzes über die altamerikanischen Religionen, die in Gestalt eines Quetzalcóatl-Fragmentes unterlegen sind. Symptomatisch ist, daß dieser Szene alle dramatischen Elemente fehlen, das Kreuz wird als stimulierende Kraft der schöpferischen Potenzen der Völker glorifiziert, in seinem Bannkreis errichten Titanen den Tempel der Zukunft, ein Motiv, das an eine Umkehrung des Gigantenkampfes in Giulio Romanos Dekorationen im Palazzo del Té in Mantua erinnert. Lafaye verweist auf die allgemeine eurozentristische Tendenz, der mexikanischen Kultur eine selbständige Entwicklung abzusprechen und sie als Derivat des Mutterlandes darzustellen, und erkennt in der Identifikation des Hauptgottes Quetzalcóatl mit einem Apostel Christi nur einen spezifischen Aspekt der europäischen Geschichtsschreibung, in der Amerika ein zweiter Platz zugewiesen wird: „Als säkularisiertes Bild eines verlorenen goldenen Zeitalters bleibt Quetzalcóatl das zwiespältige Symbol der enttäuschten Hoffnungen des modernen Mexiko.“³⁸⁰
- 311 Tamayos Wandbild *Der Mexikaner und seine Welt* (1967) markiert gleichermaßen einen Gegensatz zu Zárraga und Orozco: zwischen den mythischen Gestalten eines zentaurenhaften, aus einem gehörnten Teufel mit Pantherleib gebildeten Mischwesens und einer zum Angriff bereiteten Schlange mit aggressiv geöffnetem Rachen, deren Schwanz in ein Kreuz übergeht, sucht der mexikanische Mensch seine Zukunft zu gewinnen, indem er den bedrängenden Symbolen der Vergangenheit entkommt. Tamayos Personifikation des mexikanischen Menschen scheint beim Schaffen dieser neuen Zeit eher zu einer Flucht vor den synkretistischen Personifikationen des Konfliktes zu tendieren. Die Suche einer neuen Form vollzieht sich demnach in einer radikalen Emanzipation von der mythischen Vergangenheit. Dieser Bruch mit den Traditionen verkörpert sinnbildhaft die Bestrebungen der Liberalen.
- 25 Chávez Morado und Eppens hingegen suchen eine Assimilation an
312 utopische Entwürfe. Sie überwinden die Entfremdung von den nationalen Ursprüngen und entdecken in Quetzalcóatl einen authentisch mexikanischen Mythos. Ihr Versuch einer Synthese führt zur Überwindung der Gegensätze, der Versöhnung von Mythos und Geschichte, Vergangenheit und Zukunft im Medium eines utopischen Fanals. Der wiedergeborene, zurückgekehrte „mexikanische Messias“³⁸¹ wird als Katalysator der Völker und Kulturen zu einem universalen Symbol.

Seine Selbstaufopferung dient dem Heil der Menschheitsfamilie. Diese Künstler proklamieren die Vision einer kosmischen Zukunft, die Erfüllung der Utopie von Amerika, das zu einer messianischen Funktion ausgewählt ist. Diese mexikanische Idee geistiger Befreiung zielt nicht mehr auf Ablehnung einer Tradition, Verleugnung des christlichen Erbes, sondern definiert den aktualisierten Mythos als Einladung an alle Völker zur Teilhabe an einer offenen Zukunft. Ihre messianische Botschaft entwickeln Künstler und Schriftsteller, denen ein deutliches Echo aus Europa antwortet, etwa bei Artaud, Lawrence und Hauptmann.³⁸²

Aus dieser Transformation der Chiffren läßt sich die Erkenntnis ableiten, daß die christlichen Motive im Rahmen einer konkreten Säkularisation mit präkolumbischen korrelieren. Die Inspiration an den mythischen Quellen wird in einer Situation virulent, die nach Sinngebung einer absurden Zeit und einer neuen Definition der mexikanischen Kultur drängt.

III. CHRISTUS ZERSTÖRT SEIN KREUZ

Als Sonderform des Gerichts entwickelte Orozco eine ungewöhnliche ikonographische Neuschöpfung, eine der radikalsten Transformationen eines christlichen Themas: der auferstandene Christus zerstört sein eigenes Kreuz. Der Künstler entfaltet seine singuläre Idee in mehreren Versionen. Im Fresko der Escuela Nacional Preparatoria (1922–24) ist Christus ein kräftiger, proletarischer Erlöser, in seiner Rechten hält er das Beil, mit dem er das Kreuz gefällt hat, in seiner Linken eine brennende Fackel, mit der es angezündet wird. Es ist nicht mehr der geduldig leidende Schmerzensmann der christlichen Kunst, dessen Opfer zum Heil der Mühseligen und Beladenen dargebracht wird, sondern ein entschlossener Rebell, der nicht nur die Händler aus dem Tempel vertreibt, sondern das Zeichen seines Martyriums selbst vernichtet und zum aktiven Kampf schreitet. Ob die Komposition auf einer biblischen Inspiration, etwa dem Christus-Wort „Ich bin nicht gekommen, den Frieden zu bringen, sondern das Schwert“ basiert, ist nicht zu belegen.³⁸³ Der Aufstand des proletarischen Messias wird durch die Nachbarszenen in den revolutionären Kontext eingegliedert und dadurch inhaltlich auf den Zyklus ausgerichtet. Vermutlich angeregt durch das Manifest der revolutionären Gewerkschaft der Maler und Bildhauer, übermalte Orozco mehrere seiner symbolistisch beeinflussten Wandbilder in der

Escuela Nacional Preparatoria. Die erste Fassung des revolutionären Christus wurde durch das Wandbild *Der Streiker* ersetzt, in dem jedoch das von einer Aureole umgebene Haupt Christi erhalten geblieben ist. Diese Version wirkt gegenüber dem mit Vehemenz gegen das Kreuz vorgehenden Christus eher friedlich. Es ergibt sich die Frage, inwieweit die Person Christi in der korrigierten Fassung dem Aufstand des Proletariats dienstbar gemacht wird. Interpretiert Orozco diesen Christus als visionären Führer und Fanal der Gerechtigkeit, als Symbol messianischer Hoffnungen der mexikanischen Revolution, so bleibt der Symbolwert der geheimnisvollen Tür offen. Justino Fernández sieht in diesem Wandbild eine Chiffre für den zentralen Konflikt unserer Zeit, der durch Christus und die rote Fahne, „zwei universalistische Symbole und eine Tür, die das Unbekannte der Zukunft verhüllt“, in einer Formel zusammengefaßt wird, wobei dem Haupt Christi in der Interpretation eine Schlüsselfunktion zukommt.³⁸⁴ Die eher in eine Grabkammer führende Tür bietet nur einen schmalen Durchgang, den die drei Streikenden außerdem mit der roten Fahne verstellen, eine Komposition, die Orozcos Skepsis gegenüber allen revolutionären Heilslehren artikuliert.

Das Thema der ersten, zugunsten einer veränderten Konzeption aufgegebenen Fassung bleibt für Orozco von brennender Aktualität. Der 1932 in der Baker-Bibliothek des Dartmouth College entstehende Zyklus ermöglicht eine weitgehend modifizierte Interpretation. Vorausgegangen war eine zweimonatige Reise durch das krisengeschüttelte Europa. Orozco ringt um eine endgültige Fassung und fertigt zahlreiche detaillierte Entwürfe an.³⁸⁵ Der Christus der Escuela Nacional Preparatoria trug keine Wundmale oder andere Zeichen des Martyriums, er steht damit gegen die Passion als solche auf. Im Dartmouth College ist es nicht mehr ein kraftstrotzender Rebell, sondern ein zermarterter Schmerzensmann, dessen fürchterliche, veristisch präsentierte Wundmale in voller Frontalität demonstriert werden. Seine Wiederkehr vollzieht sich in einer apokalyptischen, von Tod und Vernichtung erfüllten Welt. In maßlosem Zorn hat er sein Kreuz zerschmettert, er wendet sich angesichts des von Menschen verübten totalen Chaos erbittert vom Symbol seiner sinnlos gewordenen Erlösungstat ab. Im Hintergrund türmen sich Fragmente der Weltkulturen, der griechisch-römischen Antike, des Buddhismus, zu einem ekligen Konglomerat auf, zermalmt von der Furie des Krieges. Christus ist auferstanden, um in einem prometheischen Akt der Gehorsamsverweigerung — der sich nicht zuletzt gegen seinen göttlichen Auftrag selbst richtet — diese verworfene Welt

endgültig zu verfluchen, er vollstreckt eine unerbittliche, nicht ideologisch motivierte Gerechtigkeit, einen Aufstand gegen die Mächte der Finsternis. Darin offenbart sich ein wesentlicher inhaltlicher Unterschied zur ersten Fassung.³⁸⁶ Diese prophetische Vision Orozcos von der kommenden totalen Barbarei zählt zu den erschütterndsten Protestformeln der Kunst des 20. Jahrhunderts. Der blasphemische Akzent wird dabei zurückgedrängt.

Aufschlußreich für die geistige Position des Autors ist die dritte Version von 1943. Die Antizipation einer dem Untergang geweihten Welt, die das Wandbild im Dartmouth College enthält, war von der Realität des Weltkrieges inzwischen erreicht worden. Das Ölbild enthält wesentliche neue Elemente: auch hier zerstört ein von tiefen Wundmalen gezeichneter Auferstandener das Kreuz mit einem Beil und überantwortet es dem Feuer, in dem bereits Bücher, Symbole der Wissenschaft, des papiernen Humanismus verbrennen, Zeichen verstaubter Ideologien, gebrochener Verträge. Zusammenstürzende Architekturfragmente europäischen Ursprungs ergänzen die Szene. Christus hat seine Dornenkrone abgeworfen, er ist nicht mehr der zornige Empörer, sondern realisiert sein Gericht mit einer Verbissenheit, in die sich Melancholie mischt, Trauer über das unausweichliche Ende einer an ihren Verbrechen zugrundegehenden Welt. Justino Fernández erwähnt die symbolische Bedeutung des Feuers, die Abwesenheit jeder Hoffnung, die Ambivalenz zwischen definitiver Zerstörung und Erneuerung.³⁸⁷ Agiert der Erlöser im Wandbild der Escuela Nacional Preparatoria als Archetypus des revolutionären Kämpfers, als proletarischer Messias im Geist der revolutionären Mystik, in der zweiten Fassung als Richter über die Monstren gebärende, inhumane Zivilisation der Gegenwart, so ist er in der letzten Version eine tragische Gestalt, deren Botschaft angesichts einer bedrohten Welt zu einer sehr schmerzhaften Katharsis ruft, eine moralische Interpellation, die alle Ideologien herausfordert.

Für dieses ungewöhnliche Thema bietet weder die mexikanische noch die europäische Kunst vergleichbare Vorbilder. Im Wandbild des Dartmouth College mag man Anklänge an den byzantinischen Kompositionstypus erkennen, eine entfernte Koinzidenz mit der christlichen Ikonographie könnte man darin sehen, daß in der byzantinischen Kunst der Gedanke der Gleichsetzung der Menschwerdung Christi mit seiner Höllenfahrt auftaucht.³⁸⁸ Ein verwandtes Einzelmotiv enthält ein Tafelbild des Rudolfinischen Kunstkreises, das sich ehemals in Wien befand und als Höllenfahrt Christi gedeutet wird: der auferstandene Christus befindet sich nach seinem Sieg über Tod und Teufel in

der Vorhölle und hat mit einer Streitaxt das Tor zur Unterwelt zertrümmert.³⁸⁹ Orozco läßt sich kaum mit diesem Themenkreis verbinden, sein Erlöser befreit nicht die Menschheit, sondern bereitet den Symbolen ihrer Zivilisationen ein Ende. Eine entfernte typologische Beziehung der Vergeblichkeit des Opfertodes Christi besteht zum Ölbild *Todeskampf Christi* des italienischen Manieristen Lelio Orsi im Prado: Christus und die Personifikation der Kirche tragen ein Kreuz inmitten eines dichten Waldes von anderen Kreuzen.³⁹⁰ Im Unterschied zu Orozco bleibt Orsi der christlichen Botschaft verpflichtet. Eine inhaltliche Beziehung zur expressionistischen Malerei, in der Christus mit zerstörten Kriegslandschaften konfrontiert wird, verweist auf gemeinsame Absichten. Eine Zeichnung Barlachs von 1916 klagt die Mitschuld der Christen am europäischen Brudermord an.³⁹¹ Ein direkter Zusammenhang zu diesen Bildlösungen läßt sich nicht nachweisen, Orozcos Innovation geht weit über sie hinaus, seine schöpferische Transformation erweitert das Potential der revolutionären Ikonographie.

IV. DON QUIJOTE UND CHRISTUS

- Die berühmteste Gestalt der spanischen Literatur, Cervantes' unsterblicher Don Quijote, eroberte in Mexiko weit über den literarischen Bereich hinaus einen festen Platz im Bewußtsein. Ihre Wirkung reicht bis ins 20. Jahrhundert.³⁹² Don Quijote wird dabei auch als Gefährte Christi gedeutet. Faustino Salazar postiert ihn in seinem Ölbild *Drei Visionäre* neben den auferstandenen Christus und Franziskus von Assisi als wesensverwandten Streiter und Verkünder der christlichen Botschaft: der dem Grab entsteigende Erlöser segnet die Taten des Franziskus und des spanischen Hidalgo, seiner Nachfolger. Anguianos Wandbild *Don Quijote gegen das Böse* (1970) entwickelt dieses Thema: der spanische Hidalgo und Cervantes bekämpfen jeweils in mehreren Versionen die dämonischen Mächte, die Kräfte des Krieges, des Terrors, der atomaren Vernichtung. Als klassisches Motiv der Ikonographie des Don Quijote zitiert Anguiano Windmühlen. In der Gruppe der Cervantes- und Don-Quijote-Gestalten im Vordergrund sitzt der dornengekrönte Christus. Die in ihrer Physiognomie sehr verwandten Typen repräsentieren differenzierte Situationen eines gemeinsamen humanen Widerstandes gegen den Moloch Krieg, die den Menschen drohenden Gefahren der Gegenwart. Martyrium und Scheitern Don Quijotes und seines geistigen Schöpfers werden den Leiden Christi an die Seite gestellt. Diese Gefähr-

ten verbindet das gleiche Schicksal und die gleiche Intention, der Kampf des Guten gegen das Böse, des Lichtes gegen die Finsternis, des Lebens gegen den Tod, sie sind Symbolfiguren des ständigen Ringens der Menschheit, einer aktiven, irdischen Hoffnung. Damit sprengt das Werk den Rahmen der traditionellen Ikonographie.³⁹³ Auffällig ist eine ideelle Übereinstimmung mit Miguel de Unamuno, dessen Gedanken in Mexiko, etwa in der „Revista Moderna“, bereits früh Verbreitung fanden.³⁹⁴ Der spanische Philosoph vergleicht Don Quijote und den don-qui-jotischen Menschen mit Christus. Vereint im Streben nach Wahrheit, einer idealen Welt, im Konflikt mit der unzulänglichen Realität, deutet er Don Quijote als Ausdruck eines tragischen Kampfes: „Die Agonie meines Spanien, das ist die Agonie meines Christentums. Die Agonie meines Don Quijote.“³⁹⁵ Ähnlich identifiziert Andrés Salgó in einem Zyklus Don Quijote mit Christus; die postulierte geistige Verwandtschaft besteht aus der Affinität beider Botschaften, dem gemeinsamen Scheitern ihrer Bemühungen. Don Quijote erscheint wie Christus als vergeblich warnender Prophet. Einsam durch einen Wald von Kreuzen reitend, partizipiert der letzte Gerechte an der Passion des christlichen Messias. 155

In Rodolfo Dávalos Ölbild *Der Erlöser* (1972), einer freien Umdeutung von Salvador Dalís *Corpus hypercubus* aus dem Metropolitan Museum von New York, verkörpert Don Quijote zu Füßen des im All schwebenden Christus die Reinkarnation der christlichen Botschaft. Der Repräsentant einer verwandten Idee, ein mahnender Retter, vollendet die christliche Wahrheit. In allen Beispielen wird Don Quijote, ein zweiter Erlöser, als tragisch-erfolgloser Verkünder einer neuen Humanität mit der Passion verbunden. 310

IKONOGRAPHIE UND IDEOLOGIE

I. REVOLUTIONÄRE MYSTIK UND MESSIANISMUS

Das utopische Streben nach radikaler Erneuerung der Welt, nach Errichtung des Reiches Gottes auf Erden, hat in Mexiko eine lange Tradition. Waren es bisher meist lokale Bewegungen, so erfaßt die Revolution von 1910–17 die Massen; aus einer Vielzahl von Impulsen geboren, wirken in ihr so unterschiedliche Einflüsse wie Ideen des sozialen Liberalismus, des Anarchismus, des utopischen und christlich inspirierten Sozialismus und des Marxismus. Das erklärt ihren widersprüchlichen Charakter. Die liberale Partei vereinigte als treibende Kraft verschiedene Tendenzen, eine verbindliche Ideologie besaß sie nicht. Einen in langen Jahren der Diktatur immer unerträglicher gewordenen Druck entbindend, wollte sie auf der Basis eines modifizierten Liberalismus ein neues Mexiko schaffen und zugleich sein entstelltes Antlitz erneuern.³⁹⁶ Die utopische Ausrichtung ihrer zugleich militanten und dogmatischen Ideologie ignorierte jedoch wesentliche Traditionen.³⁹⁷ Neben dem großen Ziel, die soziale Organisation Mexikos zu transformieren, kam der Landreform vorrangige Bedeutung zu. Eine Kampfschrift zu diesem drängenden Problem erhellt schlaglichtartig die geistige Situation. In ihr wird die Gegenwart mit der Zeit Christi verglichen, zur Verwandlung der korrupten Gesellschaft sollen sich alle in einem Glauben, einer Hoffnung und einem Gesetz vereinigen. Gefordert wird „die freie und progressive Entwicklung aller Fähigkeiten, die Gott im Keim seinen Geschöpfen geschenkt hat. Laßt uns das Reich Gottes sowohl auf Erden, als auch im Himmel suchen, oder besser gesagt, die Erde als Vorbereitung auf den Himmel... Kämpft und stirbt, wenn es nötig ist, in Verteidigung der Erlösung und der menschlichen Freiheit, die in eurer Fahne verkörpert werden und schleudert den Privilegierten den Ruf der höchsten Forderung entgegen: freie Erde!“³⁹⁸ In diesem Text bricht eine an der Sprache religiöser Reformen inspirierte revolutionäre Mystik durch, ein Messianismus, den Bloch das „metapolitische, ja metareligiöse Prinzip aller Revolution“ nennt.³⁹⁹ Diese Synthe-

se von Gedanken des Agrarsozialismus, des Christentums und des Anarchismus bietet eine wichtige Interpretationshilfe für den Muralismo und die revolutionäre Literatur dieser Zeit.⁴⁰⁰ Die Erde, das Land, ist ein Thema von besonderer Relevanz, ersehnt von den verarmten, landlosen Bauernmassen, besungen in Corridos, erlebt in Gebeten, Ursache heftiger Debatten im revolutionären Lager, die in einem erbitterten Bürgerkrieg mündeten. Wenn es zutrifft, daß sich jede authentische Revolution eine Mystik schafft und die Mystik der mexikanischen Revolution auf das Land bezogen ist, so begegnet uns vor allem in Riveras Wandbildern, etwa in Chapingo, ein Preislied auf die Erde, die Ernährerin, das Prinzip des Lebens und des Kosmos, Rechtfertigung und Ziel eines Kampfes auf Leben und Tod.⁴⁰¹ In den Fresken des Erziehungsministeriums treten die Revolutionäre an, diese Erde zu befreien, zu erlösen. Die politischen Feinde Klerus, Kapital und Militär stören die Harmonie. Gleichzeitig wird eine friedliche Welt vorgestellt, in der das siegreiche Volk eine glückliche Zukunft errichtet.

Noch erfüllt von der Aktualität des Kampfes, werden Leben, Leiden, Arbeit und soziale Konflikte des Volkes Schlüsselthemen. Rivera verherrlicht die unterprivilegierten Klassen als Träger der Revolution, das liberale Bürgertum, der intellektuelle Wegbereiter, erscheint kaum, von Porträts einiger seiner Repräsentanten im Wandbild des Nationalpalastes abgesehen. Das Volk wird durch Personifikationen der Revolution inspiriert, die das irdische Geschehen korrigieren. Später übernehmen Heroen wie Zapata, bei Rivera vor allem proletarische Agitatoren diese Funktion. Unter ihrem geschichtsmächtigen Einfluß erwacht das Volk aus einem langen Schlaf der politischen Amnesie. Das revolutionäre Mexiko will alle Verhältnisse verändern, es entwirft die neue Welt als universale Gemeinschaft der Gleichen, als paradiesischen Endzustand, in dem soziale Schranken, Egoismus und Individualismus überwunden sind. Es strebt die Erfüllung der höchsten Ideale der Menschheit an und will den Kampf des Menschen gegen den Menschen aufheben, die Versöhnung der individuellen und sozialen Interessen realisieren, das allgemeine Glück vorbereiten, eine integrierte, solidarische Entwicklung, einen Zustand dauerhafter Harmonie, Intentionen, die etwa Montenegros Wandbild *Der Friedensengel* (1924) prägen. Díaz Soto y Gama skizziert diese Spiritualität: „Die Revolution wurde nicht für eine Klasse, eine Partei, eine Oligarchie oder Gruppe gemacht, sondern um Freiheit und Wohlstand für alle Mexikaner zu erreichen, den physischen, intellektuellen und moralischen Fortschritt aller, ohne Unterschied der Rasse, des Glaubens, der Ideologie, von Klassen und politi-

115

114

215

116

61

282

schen und sozialen Hierarchien.“⁴⁰² Verurteilter Faschismus und Kommunismus gleichermaßen als totalitäre Übertreibungen, die das Individuum unterdrücken und den staatlichen Druck verstärken, so ist Rivera voller Widersprüche. Im Erziehungsministerium erscheint in einer Szene ein Plakat mit dem Text „Die wahre Zivilisation wird die Harmonie des Menschen mit der Erde und der Menschen untereinander sein“, eine Forderung, die ein spezifischer Akzent der mexikanischen Revolution ist. Andererseits versucht er, die kommunistische Ideologie als führende Kraft zu propagieren: Agitatoren mit Parolen lösen mexikanische Motive ab, Zapata, dessen Programm, der Plan von Ayala, mit „Freiheit, Gerechtigkeit und Gesetz“ unterzeichnet war, wird nicht mit diesem Farnal, sondern mit einer Fahne verbunden, auf der die Aufschrift „Erde und Freiheit“ erscheint, ein Kampftruf anarchistischen Ursprungs, den Flores Magón benutzte.⁴⁰³

Der utopische Impetus der Revolution ist darauf gerichtet, einen neuen Menschen zu konzipieren, der sich in einem prometheischen Ringen selbst verwirklicht. Die Fesseln der Vergangenheit abstreifend, wird dieser fähig, sein Leben aktiv zu gestalten. Kollektiv handelnd, gewinnt er, die historische Zeit überschreitend, eine glückliche Zukunft, wobei vor allem Rivera den erlösenden Wert der Arbeit verherrlicht, einer schöpferischen Tätigkeit zum Wohl der Gemeinschaft. Diese Utopie ist Aufruf zur Tat: „Diesmal handelt es sich um eine *Bekehrung* im strengen Sinn: bisher waren wir, sinnlich oder begrifflich, auf das gerichtet, was bereits gemacht war; der Mythos fordert uns auf, uns auf das zu richten, was noch zu machen ist. Er ruft uns auf, nicht nur Hersteller von Objekten und Errechner von Beziehungen zu sein, sondern Sinn zu setzen und Zukunft zu schaffen.“⁴⁰⁴ Die Transfiguration der Erde, die Schaffung des neuen Menschen und der neuen Welt, zählen auch zu den mythischen Zielen des russischen Messianismus, die von der kommunistischen Bewegung aufgegriffen wurden.⁴⁰⁵

- 49 Dieser Mythos wird als brüderlicher Bund propagiert, als machtvolle
 50 Gemeinschaft, die immer wieder verherrlicht wird. Seine Inkarnation
 ist die revolutionäre Dreieinigkeit, der Anwalt der Unterdrückten. Der
 neue Mensch ist wesentlich ein Kämpfer. Siqueiros wählt meist Perso-
 181 nifikationen des Revolutionärs oder Szenen kollektiver Erhebung. Ri-
 vera betont die privilegierte Position des Agitators. Seine ideologische
 Funktion wird daran sichtbar, daß er oft motivisch nur oberflächlich
 mit der mexikanischen Revolution verbunden wirkt.

Der revolutionäre Romantizismus trägt chiliastische Züge: das ersehnte und erhoffte Paradies, eine Welt des Friedens, in der rote Fahnen über

vergesellschafteten Fabriken wehen, setzt den Untergang der bestehenden, ungerechten, verdammenswerten Ordnung voraus, also Gewalt, um eine gewaltlose Welt zu errichten. Der Marxismus Riveras ist eine „säkularisierte Heilslehre, ... die das Reich der Gerechtigkeit... auf Erden verwirklichen will“.⁴⁰⁶ Der Neubau der Gesellschaft und der Welt kostet Opfer. Zu den wichtigsten Elementen der neuen Mystik zählt die Überzeugung, daß der Held, der sein Leben hingibt, an der Unsterblichkeit der revolutionären Ideale teilhat: in ihren moralischen Qualitäten verkörpern die Heroen den Archetypus des Erlösers, den die Künstler mit historischen Vorbildern und Gestalten der Revolution besetzen. Dieses Verfahren begründet die Stoßkraft der neuen politischen Mythen. Die pathetische Heroisierung von Zapata, Belisario Domínguez oder Felipe Carrillo Puerto basiert auf messianischen Erwartungen. Mühlmann charakterisiert den soziologischen Hintergrund dieses Phänomens: „Die alte mythische Gestalt des Heilbringers wird jetzt zum gnadenspendenden Heiland oder Nothelfer; das ist, soziologisch gesehen, immer ein Anruf ‚von unten‘ her, von den Geringen, Kleinen, Notleidenden, also von den unteren gesellschaftlichen Schichten. Auch nimmt diese Haltung die Züge der Glaubensreligion an...“⁴⁰⁷ Der revolutionäre Heros ist der vollkommene Mensch, berufen zu einer historischen Tat. In ihm manifestiert sich paradigmatisch die künftige Gestalt des Menschen.

Orozco sieht die Revolution in feindliche Lager zersplittert und weist diesen militanten Optimismus zurück. In seinem Zyklus in Jiquilpan drohen gesichtslose, fanatisierte Massen, manipulierte Produkte der kommunistischen Ideologie. Nach einer dialektischen, relativierenden Einsicht in historische Zusammenhänge strebend, sieht er in der geistigen, politischen und sozialen Emanzipation eine Aufgabe der Zukunft. Der neue Mensch verwirklicht sich, indem er sich in einer gigantischen Anstrengung von den Fesseln der Geschichte, der Ideologien und modernen Heilslehren befreit. Befreiung ist Erlösung von allen Übeln. Im Feuer der Revolution entsteht eine Welt des Friedens, der universalen Solidarität, ein Reich der Gerechtigkeit mit einem Hauch von Paradies. Diese als absolut vorgestellte Wahrheit wird durch die Sonne, das Licht, das Feuer der Revolution symbolisiert, Chiffren, die vor allem bei Rivera und seinem Kreis, mit ritueller Bedeutung geladen, ständig wiederkehren, oft mit Hammer und Sichel oder dem roten Stern kombiniert. Natur und Kosmos werden beschworen für die Revolution. Erscheint die Sonne in Chapingo noch als Element der Natur, der Kräfte der Schöpfung, so bekommt sie in Riveras Wandbild *Der Klassenkampf in*

- Mexiko* (1929–35) im Nationalpalast einen politischen Stellenwert als leuchtendes Sinnbild der neuen Heilslehre, ein Beispiel, für das sich
- 60 Vergleiche mit der russischen Revolutionskunst anbieten, etwa mit den Rostafenstern.⁴⁰⁸ Riveras Versuch, den mexikanischen Messianismus marxistisch „aufzuladen“, indem er proletarische Helden und Marx selbst in den Mittelpunkt rückt und den Klassenkampf als historische Notwendigkeit und Erfüllung aller nationalen revolutionären Traditionen deutet, enthält einen utopischen Sprung, der den Charakter einer Verkündigung annimmt. Die permanente Prophezeiung des nahen
- 62 Endes des Kapitalismus, des Gerichtes über die Bourgeoisie, der Zerstörung der alten Welt und des Beginnes einer neuen Zeit deckt sich nicht mit der gesellschaftlichen Realität. Der Sieg des Proletariats wird als „biologisches Gesetz“⁴⁰⁹ propagiert. Die Wandmalerei knüpft nicht nur an mythische, ahistorische Denkweisen an, sie verbreitet selbst neue Mythen, deren transzendente Funktion im Entwurf einer zu errichtenden Zukunft besteht, im Appell zum Überschreiten der Gegenwart.

Charakteristisch für die ideologischen Positionen der mexikanischen Revolution ist ein Konflikt zwischen nationalistischen und universalen Tendenzen, ein Indikator des Strebens nach Identität. Die Aufarbeitung der Vergangenheit ermöglichte deren Sondierung in positive und negative Elemente, die eine historische Ableitung der gegenwärtigen Antagonismen anbieten. Rivera bevorzugte in propagandistischer Absicht einen schroffen Dualismus; die Geschichte wird nach exemplarischen Ereignissen und Personen analysiert, deren Glorifizierung neue Energien im Kampf für das goldene Zeitalter freisetzen soll. Auch die Helden der verklärten Vergangenheit zählen zu den Propheten der neuen Zeit. Als mythische Wegbereiter repräsentieren sie die progressiven Traditionen und legitimieren die Revolution als Erfüllung einer alten Verheißung. Nationalhelden wie Morelos, Hidalgo, Bolívar und Juárez verkörpern historische Kontinuität. Sie erfüllen die Funktion von Vorläufern Zapatas und Maderos, in Riveras Sicht der proletarischen Revolution. Das gestärkte Bewußtsein von der eigenen Geschichte soll neue Energien freisetzen. Selbst die fernere Vergangenheit wird von der Gegenwart aus neu interpretiert. Die Ziele der Revolution bestätigen präkolumbische soziale Ordnungen, die als sozial fortschrittliche Gebilde propagiert werden. Da die Utopie des goldenen Zeitalters bereits realisiert war, muß sie wiederhergestellt werden. Daß dieses Vorgehen ahistorisch ist, wird durch die revolutionäre Absicht gerechtfertigt. Riveras Tendenz zur Glorifizierung der vorspanischen Kultur, sei-

ne Hingabe an die Archäologie, seine pathetische Konstruktion eines in die präkolumbische Vergangenheit projizierten Utopia wollen das Bewußtsein einer großen nationalen Geschichte wecken. Ihr romantischer Zug ist ambivalent, als Rückzug aus der historischen Zeit oder Indiz eines Strebens nach Identität interpretierbar.⁴¹⁰ Es scheint, als motiviere hierbei das Bemühen um Kontinuität „das Verlangen nach Stilllegung der physikalischen Zeit, indem man sie mit der mythischen Form der Zeit überdeckt, d. h. mit einer solchen Form, die im Vorüberfließen der Dinge nicht nur die *Umwandlung* zu sehen erlaubt, sondern die *Kumulation*...“⁴¹¹

Der Nationalismus hat eine integrierende Funktion, offen für ein breites Spektrum von Tendenzen, begegnen sich in ihm Künstler so unterschiedlicher Provenienz wie Leal und Rivera. Orozco bildet die stärkste Antithese, indem er die nationalen Themen universalen Ideen unterordnet. Im Aufdecken der Widersprüche, der im Muralismo heftig ausgetragenen Konflikte mit der Konquista und dem Katholizismus, den europäischen Traditionen, wird der Nationalismus relativiert und gebrochen. Die Erkenntnis, daß Mexiko eine mestizische Nation ist, förderte den Dialog mit dem „anderen Spanien“, eine Entwicklung, an der die Künstler wesentlichen Anteil haben. Heute läßt sich feststellen, daß der messianisch geprägte Nationalismus ebenso scheiterte wie der Europäismus. Positiv an diesen Extremen bleibt, daß sie die geistige Unruhe förderten, Prozesse der Selbstfindung aktivierten und zwischen utopisch-revolutionärer Hoffnung und postrevolutionärer Demagogie einen neuen Zugang zur historischen Realität, zur nationalen und Weltkultur eröffneten.⁴¹²

Frida Kahlos Ölbild *Moses* (1945) manifestiert exemplarisch die Sehnsucht nach einem kommenden universalen Reich des Glückes: im Vordergrund wird die Entwicklung der Menschheit von der Urgemeinschaft bis zu den Kämpfen der Gegenwart angedeutet. Flankiert von Symbolen der Weltreligionen, des präkolumbischen Amerika, Ägyptens, Griechenlands, Roms, des Christentums und Porträts der Propheten, Weisen, Schöpfern von religiösen und politischen Heilslehren und Ideologien wie Platon, Konfuzius, Christus, Mohammed, Buddha, Gandhi, Cäsar, Napoleon, Marx, Lenin, Stalin, Hitler, Pasteur und Freud erscheint der in einem Korb ausgesetzte Moses, das Vorbild eines „emanzipatorischen Prophetenglaubens“,⁴¹³ darüber ein Fötus und ein Feuerball, Symbole einer neuen, alle Hoffnungen der Menschheit erfüllenden Epoche, dessen zahlreiche Arme segnend in den Kosmos greifen. Mit diesem Rückgriff auf ihre eigene jüdische Vergangenheit

260

deutet die Künstlerin die Geburt des neuen, nach der Lösung der Konflikte zwischen den heterogenen Kulturen und der Überwindung der Krisen in eine humanere Zukunft strebenden Menschen. Universale Allegorien dieser Art kontrastieren mit ideologischen Fixierungen.⁴¹⁴ Die mexikanische Revolution war ungeplant, nicht philosophisch bestimmt. Als Akteure mit ihr konfrontiert, suchten die Künstler nach einer Philosophie und Ideologie, die ihnen eine Basis für die Verarbeitung der erlebten Tragödie ihres Volkes zu bieten schien. Die bürgerliche Philosophie erschien vielen als wenig attraktiv. Versuche wie José Vasconcelos' Philosophie der „kosmischen Rasse“ wurden erst später publizistisch wirksam.⁴¹⁵ Als internationale revolutionäre Theorie sollte der Marxismus den eklatanten Mangel an Ideologie ausgleichen. Junge Künstler um Rivera und Siqueiros sahen in ihm eine militante Antwort auf drängende politisch-soziale Probleme. Sie wollten die aus der mexikanischen Revolution geborene Kunst in seinen Dienst stellen, wobei es unter ihnen in der Anwendung des Marxismus große Differenzen gab. Instruktiv wäre eine Analyse, wie weit sie den Marxismus als politische Theorie studiert haben. Riveras Interesse an ihm scheint weitgehend emotional bestimmt, variiert durch anarchosyndikalistische Einflüsse, die durch Kontakte zu Dr. Atl und der Casa del Obrero Mundial gefördert wurden. Rosendo Salazar, prominenter Vertreter dieser Fraktion, mit dem Rivera zusammenarbeitete, zelebrierte mit rituellem Pathos Begriffe wie „direkte Aktion“, „soziale Weltrevolution“, „harmonischer Kommunismus“ und „Solidarismus“.

Erheblich war der Einfluß von Flores Magón. Im Positivismus erzogen, wandte dieser Mitbegründer der liberalen Partei Ideen von Proudhon, Bakunin, Kropotkin, Malatesta, Marx und des spanischen agrarischen Anarchismus auf die mexikanische Situation an.⁴¹⁶ Eine orthodoxe marxistische Doktrin, etwa im sowjetischen Sinn, fand in Mexiko nur wenig Echo. Orozco persiflierte sie als europäisches Idol. Scheint Riveras Sowjetunion-Reise sein Bestreben, die mexikanische Revolution marxistisch umzudeuten, verstärkt zu haben, so fungiert auch in späteren Wandbildern die anarchosyndikalistische Fahne. Die messianischen Züge seiner utopischen Geschichtsvision lassen sich nicht allein vom Marxismus, sondern auch aus mexikanischen Traditionen ableiten. Der Messianismus erfüllt in der revolutionären Mystik eine dominierende Funktion: Mexiko ist zu einer historischen Mission auserwählt, es wird als „amerikanisches Bollwerk der sozialen Transformation der Erde“, „Land der höchsten emanzipatorischen Kräfte“, der „reinen Lehre“ verherrlicht, dem bei der sozialen Organisation Ameri-

kas eine Schlüsselrolle zukommt. Diese Gedanken begründen eine Sendung, die es an die Spitze der entwickelten Nationen rückt.⁴¹⁷ Im Versuch, eine Neuordnung des gesamten gesellschaftlichen Lebens zu erreichen, die Erfüllung der menschlichen Existenz im „Reich der Freiheit, des Gesetzes, des Rechts und der Gerechtigkeit“⁴¹⁸ wird ein Totalitätsanspruch wirksam, der religiös anmutet. Der Messianismus wird auch indigenistisch begründet, wobei die ideologische Instrumentalisierung der komplizierten Vielfalt der präkolumbischen Kultur nicht gerecht wird.

Zu den negativen Folgen der revolutionären Mystik zählt das Unvermögen, die nationalen Traditionen positiv aufzuarbeiten. Verstärkt durch die Vehemenz des ideologischen Kampfes, erweist sich als besonders hinderlich, daß sie in ihrer radikalsten Form mit einem exaltierten Antiklerikalismus verbunden wurde, einem Erbe reaktiver jakobinischer und liberaler Tendenzen. Will Salazar einerseits den theologischen Hintergrund der Religion nicht antasten, sondern lediglich Militarismus, Kapitalismus und Klerikalismus als größte Feinde der Menschheit bekämpfen, so klagt er die Kirche undifferenziert als Gegner des Unabhängigkeitskampfes an, den Klerus als reaktionären „schwarzen Dämon“, den religiösen Kult als „die Atmosphäre tödlich verseuchende Kloake fauliger Ausflüsse“, das Christentum als „Doktrin des Hasses“.⁴¹⁹ Dieses emphatische und blinde Verleugnen einer wesentlichen Tradition entfernte auch Rivera von der historischen Realität und brachte ihm den Vorwurf ideologischer Horizontverengung ein, einer staatlich sanktionierten politischen Mythologie. Dafür spricht, daß Salazar und Rivera die religionsfeindlichen Maßnahmen der Regierung Calles' glorifizierten, eines Präsidenten, in dessen Amtszeit die Zyklen von Chapingo und im Erziehungsministerium entstanden.⁴²⁰

Die radikalste Religionskritik wurde im pädagogischen Bereich forciert. Der Schriftsteller Germán List Arzubide schuf für Grundschulen und Arbeiter-Abendschulen ein Handbuch der antireligiösen Erziehung, das die Religion als Garant der Ausbeutung, den Klerus als Komplizen der Kapitalisten, den Papst als perversen Diener des Geldes denunziert. Die Schule wird zum Kampf gegen die „religiöse Pest“ aufgerufen. Dieser Katechismus eines aggressiven Atheismus und Materialismus deutet die Weltgeschichte als permanenten Kampf gegen die Religion, die personifizierte Unwissenheit. Neben Sympathie für das sowjetische System bezieht sich der Autor auf jakobinische und anarchistische Vorbilder.⁴²¹ Parallelen existieren zu den Tafeln des Centro Esco-

306 lar Revolución und zu Werken Riveras. Die ideologische Polemik richtet sich damit gegen die vitalen Interessen der mexikanischen Gläubigen. Jesús Silva Herzog nennt als Ursache für das Scheitern vieler revolutionärer Theorien, daß sie das Herz des Volkes nicht erreichten, seine authentischen Hoffnungen nicht interpretieren konnten.⁴²² An dieser Kritik ist auch der Muralismo zu messen. Neben der Abwehr innerer und äußerer Feinde, dem Antikolonialismus und Antiimperialismus wird die ersehnte Vision des Menschen und der Gesellschaft in der revolutionären Kunst nur in Ansätzen sichtbar, gehemmt durch die mangelnde Öffnung zu universalen Traditionen.⁴²³

II. DER MURALISMO ALS MYTHOS DER REVOLUTION

Die Ikonographie des Muralismo offenbart eine mythologische Infrastruktur, die Ausdruck eines Traditionskonfliktes ist. Erfolg und Grenzen dieser Bewegung wurzeln in ihrem Anschluß an magisches Denken, das Formeln und Zeichen benötigt, um sich mitzuteilen, die Nähe und den Beistand von Personifikationen transzendenter Kräfte. Die erhoffte, ersehnte, erträumte Revolution schuf sich in der Wandmalerei einen Mythos, der Bilder der glorifizierten Vergangenheit und einer besseren Zukunft antizipiert, bereitstellt und propagiert. Die mythischen Strukturen dieser Kunst offenbaren sich im Ringen um Vollkommenheit und absolute Gerechtigkeit. Dieser neue Mythos versteht sich als schöpferischer Appell, er korreliert mit der magischen Bewältigung der Welt: „Die magische Beschwörung ist Abwehr und ist mehr: Aktion, Offensive...“⁴²⁴ gegen feindliche Mächte, herrschende Ordnungen, ihr ritueller Charakter wird in ihrer Formelhaftigkeit deutlich. Die mythischen Symbole der revolutionären Kunst haben eine vermittelnde Funktion, ihr magischer Gebrauch soll überzeugen, psychische Kräfte entbinden, Protest erregen, kanalisieren, die Massen aufklären und in den Kampf führen. Durch Wiederholung, Beteuerung, Variationen weniger Grundmodelle, ein sichtbares Streben nach Totalität, das keinen Zweifel duldet und reale Widersprüche eliminiert, soll die gegenwärtige Vergangenheit überwunden werden.

Der Mythos wird im Ritus aktualisiert, drängt in ihm ins Bewußtsein und in die historische Realität. Die Ikonographie des Muralismo liefert dafür überzeugende Beweise. Die politische Mythologie will zur Identifikation mit dem Vorbild einer Scheinwelt einladen.⁴²⁵ Sie inszeniert eine kultähnliche Huldigung und Überhöhung des handelnden, die

Welt verändernden, die Geschichte verwandelnden kämpferischen Menschen. Sie vermittelt eine utopische Botschaft in mythischen Formen, in Motiven, die aus einer Summe von Traditionen stammen. Die entlehnten Symbole sollen veranschaulichen, ihre mythologische Kraft soll die Wünsche, Vorstellungen und Initiativen ihrer Rezipienten beeinflussen. Im Muralismo ist zwischen religiösen und profanen, politischen Mythen, zwischen Magie und Ideologie nur schwer zu unterscheiden. Das kompliziert seine Analyse. Als kritische, auf gesellschaftliche Veränderung zielende visuelle Aufklärung konzipiert, bewirken die stagnierenden Inhalte seiner instrumentalisierenden Propaganda gleichzeitig Ineffizienz. Der Kommunikationswert nimmt mit zunehmender Ideologisierung ab.

Das ikonographische System des Muralismo lebt von einer latenten Spannung zwischen Reflexion, Emanzipation und ideologischer Manipulation, zwischen fiktiver Lösung, Flucht in eine Traumwelt und kritischer Befragung der Gesellschaft und ihrer Zukunftsmöglichkeiten. Es bietet einen Schein von Erfüllung, den die mexikanische Revolution selbst nicht erreichte, gleichzeitig ist es ein transzendenter Entwurf, strebt es darüber hinaus zu einer Sinnggebung ihrer Opfer und Leiden. Es gehört zur Dialektik der auf Aktivierung gerichteten revolutionären Propaganda, daß sie als Dauerritual und mit ihrer Neigung zur ideologischen Selbstrechtfertigung die zur Veränderung drängenden Kräfte der Phantasie behinderte. In einer Epoche, in der sich die revolutionäre Bewegung bereits bürokratisch etabliert hatte, sollte die Glorifikation des Kampfes neue Kräfte entbinden. Der Mythos wird beschworen, um einer unbefriedigenden Situation zu entrinnen. Je mehr Künstler wie Rivera dabei eine abstrakte Utopie begründen und Elemente der nationalen und historischen Realität leugnen, um so dogmatischer wird ihre Ikonographie, um so aggressiver propagieren sie das Überschreiten der Gegenwart und nähern sich einer Gefahr, die Garaudy treffend formuliert: „Die Mythologie ist der dogmatische Verfall des Mythos, wie die Wissenschaftsgläubigkeit der dogmatische Verfall der Wissenschaft ist. Die Mythologie hält sich nur an den Buchstaben des Mythos, nicht an seinen Geist, nur an das Stoffliche des Symbols, nicht an seine Bedeutung.“⁴²⁶

Als soziale Notwendigkeit, als offensiver Akt der visuellen Aufklärung konzipiert, stößt die dogmatische Richtung des Muralismo an deutliche Grenzen und droht ein negativer Mythos zu werden, der an die Stelle der positiven kritischen Erkenntnis tritt und die Initiative hemmt. Überstrapaziert, erschöpfte sich die Energie des Mythos, wurde die po-

litische Mythologie zu einer stumpfen Waffe, deren schematisierende Polemik eher dazu diente, gesellschaftliche Vorgänge zu verharmlosen. Das ist bei Rivera etwa daran zu erkennen, wie er dem Klerus die Verantwortung für alle widrigen Zustände überträgt. Die endlose Reihung gleicher und ähnlicher Motive führte zu Klischees, die stereotyp eingesetzte Erziehung zur Gewalt verfestigte sich formelhaft. Zitate der großen Meister, durch rituellen Gebrauch ihrer Epigonen abgenutzt, erstarrten zum bloßen Etikett. Instrumental verausgabte, begrenzte die neue politische Mythologie ihre eigene Wirksamkeit. Der Ballast an Klischees und Dogmen wandte sich gegen den Mobilisierungscharakter des Muralismo.

Aufklärung, die sich nicht ständig selbst in Frage stellt und den eigenen Standort kritisch reflektiert, erstarrt in Stereotypen und pervertiert zur Apologetik, zum Leerlauf in ritueller Verneinung oder Verherrlichung, zum Monolog: „Die Mythologie kann nur dann sozial fruchtbar sein, wenn sie einem permanenten Verdacht ausgesetzt ist, wenn sie ständig von Wachsamkeit umgeben wird, die ihrer natürlichen Neigung entgegenwirkt, sich in ein Narkotikum zu verwandeln.“⁴²⁷

Der Muralismo basiert jedoch nicht auf einer einheitlichen Ideologie. Er interpretiert eine epochale Revolution und ist die Inkarnation ihrer Widersprüche. Der sozialkritische Impetus und der Kampf gegen eine verrottete Gesellschaft waren anfangs Klammern, die mehrere sich gegenseitig relativierende Tendenzen vereinigten. Unterschiedliche ästhetische und politische Auffassungen führten früh zu Differenzen. Um ihn auf eine einzige Dimension, ein geschlossenes System, etwa Riveras dogmatisch-parteiliches Engagement zu verpflichten, mußte man ihn gewaltsam in ein Schema pressen.

Führte der Versuch der Aufhebung der historischen Zeit, der historischen Gegensätze, der Propagierung einer idealen Welt des Guten und Progressiven einerseits dorthin, „wo die Utopien des Irdischen Paradieses immer schon endeten; in der Selbstreproduktion, in der Einförmigkeit der affirmativen Langeweile“, ⁴²⁸ so erkannten andererseits Künstler wie Orozco, Mérida, Tamayo und Rodríguez Lozano diese Gefahren der politischen Mythologie, die toxischen Wirkungen der ideologischen Abhängigkeit für die Kunst. Ihr Protest gegen einseitige Indoktrination steigerte die widersprüchliche Vielfalt des Muralismo und bewahrte ihn davor, einem apologetischen Dogmatismus zu verfallen. Dazu kommt, daß der Dialog mit den Traditionen wesentlich den Realitätsgehalt der revolutionären Kunst förderte. Ferner wurde den Künstlern politische Verantwortung nicht bürokratisch verordnet, eine par-

teiamtliche Institutionalisierung und Ideologisierung mit Zensur und Selbstzensur fand unter mexikanischen Bedingungen nicht statt, dadurch blieb ein kritisches Befragen auch der neuen Mythen stimulierende Kraft. Der emanzipatorische Elan des Muralismo entzieht sich, von seiner moralisierend-pamphlethaften Tendenz abgesehen, einer monokausalen Kunsttheorie. Er umfaßt nicht nur die Anklage gesellschaftlicher Mißstände, die Absage an vertraute Denk- und Sehgewohnheiten, sondern auch den poetischen Entwurf einer neuen Welt und die Integrationskraft der Mythen, das Aufbegehren gegen den bürgerlichen Kunstkonsum, die neue sozialistische Ikonenmalerei und die Anpassung der Kritik an neue politische Situationen.

Damit weist der Muralismo als Sammelbegriff eines komplexen Phänomens über die Gegenwart hinaus. Im ständigen Proklamieren der Transfiguration der Erde und des Menschen, der Geschichte und der Zukunft kristallisierten sich neue Themen und Inhalte heraus. Seine Innovationskraft, die das Scheitern der politischen Instrumentalisierung einschließt, beruht auf seinen sozialen, universalen und utopischen Tendenzen, mit denen er weit über die mexikanische Kunst hinaus neue Dimensionen eröffnete.

Eine Analyse der Ursachen und Bedingungen für die Adaptation und Transformation christlicher Themen und Motive in der revolutionären Kunst mündet in einem Strukturvergleich, der Einsicht in wesentliche Zusammenhänge vermittelt. In der Auseinandersetzung mit den Überlieferungen wird evident, daß bei allem Bemühen um kritische Distanz die christlichen Traditionen fest im mexikanischen Bewußtsein verwurzelt sind: „Im Punkte der Explosion, die das Erbe zu sprengen scheint, stammt der Sprengstoff immer schon aus ererbten Beständen.“⁴²⁹

Zunächst zählen die französische Revolution und die bürgerlich-demokratischen Bewegungen des 19. Jahrhunderts zu den geistigen Ahnen der mexikanischen Revolution, sie fanden vor allem in der liberalen Ideologie und Pressekarikatur Widerhall, weniger in der akademischen Kunst. Die Ideologie der mexikanischen Liberalen des 19. Jahrhunderts reaktivierte in der Auseinandersetzung mit Konservativen und Klerus jakobinische Ideen. Samuel Ramos sieht in den von jakobinischer Leidenschaft erfüllten Liberalen „Intellektuelle mit scholastischer Mentalität. Was in ihrer antiklerikalen Polemik keine Rhetorik ist, ist Dialektik im seminaristischen Stil“; in seiner psychoanalytischen Deutung des religiösen Problems in Mexiko erkennt er die negativen Bindungen der Reformer an den von ihnen öffentlich bekämpften Katholizismus, der zu „einem abstrakten Katholizismus ohne Gott, ohne Kirche und Dogmen“ führte.⁴³⁰

Eine thematische Gliederung skizziert, in welchem Ausmaß der Muralismo historische Themen visualisiert:

A · Geschichtliche Konflikte

- a) Indigenismus:
Verherrlichung der vorspanischen Vergangenheit, folkloristische und archäologische Tendenzen; Antikolonialismus: Polemik gegen die spanische Eroberung, Mission und westliche Kultur.
- b) Hispanismus:
Überwiegend positive Wertung der Konquista und Mission, durch die Mexiko an einer universalen Kultur teilnimmt, Polemik gegen den Indigenismus, Betonung katholischer Traditionen.

- c) Synthese:
Ausgewogene Konquista-Rezeption, basierend auf der Erkenntnis, daß Mexiko eine mestizische Nation ist, geboren aus der Begegnung der zwei Völker und Kulturen, Kritik am Indigenismus und Hispanismus, Dialog mit Europa auf der Grundlage eines erneuerten Nationalbewußtseins.
- d) Themen der Unabhängigkeit:
Dekolonisation, Suche nach Leitbildern in den nationalen Traditionen, Auseinandersetzung mit der Kolonialgesellschaft und Kolonialkultur, Themen des 19. Jahrhunderts, Liberalismus, Antiklerikalismus, Konservatismus.

B · Revolutionäre Themen

- a) Kunst der Revolution:
Abrechnung mit der Bourgeoisie und den historischen Feinden Klerus, Kapital, Großgrundbesitz, Militarismus, soziale Befreiung, Landreform, Solidarisierung mit den Unterprivilegierten, ihren Leiden und Opfern, Entwurf der Zukunft.
- b) Radikale Tendenzen:
Umdeutung der mexikanischen in eine proletarische Revolution, Einfluß der marxistischen Ideologie, Kunst als Waffe im Klassenkampf, Agitation und Propaganda, exaltierter Antiklerikalismus, Antiamerikanismus, Entwicklung einer neuen politischen Mythologie.

C · Utopische Öffnung

Universale Tendenzen, Entwurf des neuen Menschen und einer neuen Gesellschaft, Vision des irdischen Paradieses, Beherrschung der Materie und des Kosmos, Messianismus der kosmischen Rasse, Prometheus und Christus als wahre Schöpfer und Revolutionäre, Überwindung der Vergangenheit, Transzendenz als humane Dimension, Integration prähispanischer und christlicher Archetypen.

In der Entdeckung der historischen Realität durch die großen Zyklen des Muralismo erfolgt auch eine Assimilisation des „enzyklopädischen Menschenbildes des Historismus“.⁴³¹ Ferner hatte das 19. Jahrhundert bereits die Heroisierung nationaler Vorbilder, die Säkularisierung und Verkündigung eines irdischen Paradieses entwickelt. Daneben überlebten in der mexikanischen Kultur des 19. Jahrhunderts die christlich geprägten Archetypen. Die liberalen Reformer konnten die christlichen Traditionen nicht überwinden. Blieben ihre Appelle ein Anliegen der Intellektuellen, so hatte die christliche Kunst, besonders in ihrer populären, auf Grundmodelle konzentrierten Form Breitenwirkung erreicht, die Kenntnis ihrer Ikonographie wurde durch die Kirche und religiöse Bräuche ständig reproduziert.

Die Initiatoren des Muralismo empfingen ihre Ausbildung noch in vorrevolutionärer Zeit. Im Rahmen ihrer Studien wuchsen kontinuierliche Bindungen zur christlichen Kunst, eine Orientierung, die durch Reisen nach Europa relativiert wurde und besonders in der Epoche um 1922

durchbricht. Charakteristisch sind Kombination, Assimilation und Synthese der Quellen und Mittel, der Stilstufen, die zum Erreichen eines bestimmten Effektes eingesetzt werden. Kolonialkunst, Volkskunst, manieristische Vorbilder, Symbolismus, Art Nouveau und Expressionismus werden vor allem bei religiösen Themen zitiert, die präkolumbische Kunst, Renaissance, Barock, Klassizismus, Neue Sachlichkeit, Einflüsse des Surrealismus, aber auch historische Dokumente und die Traditionen der politischen Karikatur schwergewichtig im politisch-profanen Bereich. Der soziale Zweck legitimiert dabei größte Freizügigkeit.

Der Eklektizismus der Anfänge erfährt durch die Rezeption der Traditionen eine Wandlung. Dabei werden mehrere miteinander verzahnte Problemkreise sichtbar. Bei ihrem Streben nach einer authentischen, den Bedürfnissen des revolutionären Mexiko dienenden Kunst beziehen sich die Maler in unterschiedlicher Intensität auf die präkolumbische Vergangenheit, die Kunst der Kolonialzeit und die anonyme Volkskunst, die einen sublimen, nicht zu unterschätzenden Einfluß ausübten, eine Beziehung, die durch ihre Rebellion gegen die offiziöse europäisierende Kultur des Porfiriato und den erstarrten Akademismus gefördert wurde. Die Kunstäußerungen des Volkes enthielten starke beharrende Elemente und erfüllten die Forderung, eine wesentlich nationale Kunst zu sein.⁴³²

Die in der frühen Phase bei Künstlern wie Rivera, Montenegro und Siqueiros, die längere Zeit in Europa gewohnt hatten, prägenden Einflüsse des Naturalismus, des Jugendstils, der Kubisten und Fauvisten wurden durch die Begegnung mit der Revolution bereits in den Wandbildern der Escuela Nacional Preparatoria und des Erziehungsministeriums allmählich von der Rückbeziehung auf die Frührenaissance und Renaissance abgelöst, ohne jedoch völlig überwunden zu werden. Die Künstler übernahmen die durch Dr. Atls Initiative verstärkte und den Liberalismus des 19. Jahrhunderts theoretisch fundierte Rezeption eines „aufklärerischen Renaissancebegriffes“,⁴³³ den sie als progressive Kraft, als Sieg der Vernunft über die Kräfte der Reaktion verstanden. Bei ihrer Hinwendung zur politisch-sozialen Problematik diente die Renaissance als allgemeines Vorbild, der Rückgriff auf sie bezog sich auf ihre Stilmittel, ihr Instrumentarium, selten auf konkrete Modelle.

Auffällig ist die Sympathie für manieristische Topoi, die auf einer verwandten Unruhe basiert, dem gemeinsamen Streben nach „einer geistigen und sozialen Umschichtung“.⁴³⁴

Einen für die ikonologische Interpretation des Muralismo unerläßli-

chen Zusammenhang bilden die literarischen Traditionen. Die radikalen Bestrebungen des 19. Jahrhunderts, Einflüsse anarchistischer, sozialistischer und utopisch-sozialistischer Bewegungen, ihrer Publikationen, Flugblätter und Karikaturen lassen auch die mexikanische Revolution als „Verwirklichung einer hundertjährigen Literatur“⁴³⁵ erscheinen. Diese Impulse wirken wegbereitend und brechen mit reaktiver Energie in verschiedenen Etappen durch. Sie prägen eine Mystik, in der sich sozialistische und christliche Ideen zu einer brisanten Synthese vereinen. Diese Geisteshaltung skizziert ein Text von Rhodakanaty, einem einflußreichen Prediger sozialistischer Gedanken der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Mexiko. Christus wird darin als „göttlicher Sozialist der Menschheit, Freund des Volkes und Erlöser“ gepriesen, die rote Fahne als „Symbol der Liebe, ein aktives, die Ausgestoßenen belebendes Feuer, Ausdruck universaler Menschenliebe, die wir zur Restauration der ursprünglichen Einheit der großen Menschenfamilie proklamieren...“⁴³⁶ Diese bisher kaum erforschten geistesgeschichtlichen Zusammenhänge bieten neue Aspekte für eine adäquate Analyse und Deutung der mexikanischen Revolution und ihrer Kunst. Dazu kommt, unmittelbar während der Kämpfe, verstärkt in den zwanziger Jahren, die Faszinationskraft der zeitgenössischen Literatur, der Romane, Lyrik, Pamphlete, Revolutionslieder und politischen Programme. Literatur und Malerei dieser Epoche partizipieren an den gleichen Konflikten. Sie sind bis in Details von einer identischen revolutionären Mystik und säkularisierten Religiosität, einer vergleichbaren Problemspannung und Thematik erfüllt. Ihre Wechselbeziehungen sichern ikonologische Deutungen: das gesprochene und geschriebene, mündliche Traditionen fixierende Wort manifestiert sich in der bildenden Kunst oft als Motiv, wobei auch hier, im Vergleich revolutionärer Lyrik mit Riveras Zyklen oder im Verhältnis politischer Manifeste zu graphischen Illustrationen festzustellen ist, daß literarische Bilder, theoretische Entwürfe der Revolution, oft kühner anmuten, „aber auch unbekümmerter als analoge Formulierungen auf der Leinwand oder im Stein, wo sie durch allzu wörtliche Umsetzung ins Konkrete oft versteift, konstruiert und daher peinlich wirken“.⁴³⁷

Häufig werden Illustrationen und Wandbildern orientierende Texte 48
beigefügt, um gezielte Informationen nachzuliefern, die schwer zu 53
visualisieren sind. Die Befrachtung mancher Modelle mit Gedanklichem und Programmatischem erklärt sich aus der ungenügenden Verarbeitung literarischer Quellen. Das Bestreben, die selektive Wahrnehmung zu lenken, eine ideologische Botschaft zu veranschaulichen, verleiht

Motiven wie der revolutionären Dreieinigkeit dogmatische Steife, dem Gericht über die Gegner einen stereotypen Charakter. Kunsthistorisch besonders signifikant sind stilistische und inhaltliche Einwirkungen des Expressionismus, eine Koinzidenz zu dessen Streben nach Erneuerung, Vollkommenheit und Erlösung, eine innere Beziehung zu seinen allgemeinen religiösen Tendenzen. Die emotionalen Bindungen der mexikanischen Künstler zu den radikalen Erneuerungsbestrebungen der nur wenig älteren Expressionisten beruhen auf vergleichbaren Intentionen, die Franz Marc im ‚Blauen Reiter‘ formuliert: „Wir ringen nach reinen Gedanken, nach einer Welt, in der reine Gedanken gedacht und gesagt werden können, ohne unrein zu werden.“⁴³⁸ Der Expressionismus wird in Mexiko jedoch einer militanten Auswahl unterworfen. Sieht Hartlaub den Grund für die Wahl christlicher Themen in der Suche nach „angemessenen Gleichnissen“ für die Passion⁴³⁹, so richten die mexikanischen Künstler bevorzugt ihr Interesse auf die religiös inspirierten, Not, Qual und Martyrium des Menschen symbolisierenden Tendenzen, die soziales Bewußtsein und eine säkularisierte Religiosität verschmelzen, weniger auf jene, in der „religiöse Themen nur das Motiv zu einer ganz persönlichen Darstellung... eigenen Leidens“ bilden.⁴⁴⁰ Deutliche Parallelen existieren in der kompromißlosen Verurteilung herrschender Verhältnisse, im Aufstand gegen bürgerliche Traditionen, einzelnen Themen, Stoffen, Motiven, der Sehnsucht nach einer „kommunistisch-urchristlichen ‚Menschlichkeit‘“⁴⁴¹, dem Bewußtsein einer historischen Sendung, dem Pamphlethaften, wobei die Muralisten das Ausdrucksmittel der aggressiven Deformierung geschickter auf historische und gesellschaftliche Feinde kanalisieren, sich im ganzen politisch deutlicher artikulieren und organisieren. Der mexikanische Messianismus begegnet dem Lobpreis eines kommenden klassenlosen Paradieses: „Über Asathon, den Berg der Schmerzen, geht der Weg der proletarischen Revolution. Tausendfach gekreuzigt wird das Proletariat in seinen Toten. Und doch! Die Stunde kommt. Dann wird das Evoo des vollbrachten Werkes vom Golgatha des Proletariats herniederstürmen in das Reich des Kommunismus.“⁴⁴² Im Unterschied zu manchen Expressionisten glorifiziert Rivera das verlorene Paradies gleichermaßen in der nationalen Vergangenheit und als marxistische Utopie. Die europäischen Künstler sehen ihre Kultur dem Untergang geweiht, begrüßen auch sie die Revolution als jüngstes Gericht, als Apokalypse, so betonen die mexikanischen die kollektive Tat, die historische Initiative, den Aufstand des Volkes, die Funktion nationaler Heroen, sie bleiben weniger abstrakt, indem sie an Erlebbares an-

knüpfen, prägnante Formeln wählen, ihre Themen konkreter in der nationalen Realität verankern, sie streben keine Abkehr von der Welt, sondern eine vertiefte Bindung an die historische Situation ihres Volkes an, wobei sie in der Adaptation christlicher Formeln ein wirksames Instrumentarium der Sozialkritik erkennen. An diesem Punkt eröffnen sich Parallelen zur europäischen sozialistischen Kunst, die sich ebenfalls vom 19. Jahrhundert an der christlichen Typologie bedient, um ihre Botschaft zu vermitteln. Vor allem bei dem Kreis um Rivera existieren tendenzielle und stilistische Übereinstimmungen zu den aggressiven Veristen um Dix und Grosz. Der linke Flügel der Neuen Sachlichkeit und die mexikanische Wandmalerei entstanden jeweils in einer Tabularasa-Situation: nach einem Weltkrieg und einer blutigen, das ganze Land umfassenden Revolution. Verwandt in ihrer antibürgerlichen und sozialkritischen Stoßrichtung, stellten sich beide Bewegungen jedoch unterschiedlichen nationalen Bedingungen, auf die ihre Ikonographie deutlich verweist: in Europa ist der Antiklerikalismus auch Bestandteil der Kapitalismuskritik, die aggressive Heftigkeit der historischen Abrechnung mit Mission, Klerus und Konquista sind hingegen spezifisch mexikanisch, sie knüpfen an alte Traditionen der Mönchssatire der romanischen Länder an. Im Verismus existieren nur vereinzelt Anleihen an die christliche Ikonographie. So trägt ein Revolutionär in Karl Völkers 1921 in Halle entstandenem Wandbild *Trotz alledem* die Wundmale Christi.⁴⁴³ Mehrfach klingen Beziehungen zum Surrealismus an. Frida Kahlo und Rivera hatten um 1940 Kontakte zu André Breton und Wolfgang Paalen. Anders als die Werke der französischen Surrealisten sucht ihre Kunst eine direktere soziale Botschaft, die Kommunikation mit der gesellschaftlichen Problematik. O’Gorman verbindet Einflüsse Boschs und der phantastischen Kunst Mexikos mit historischen Techniken und didaktischen Kompositionen. Anguiano, Montenegro und Soriano streben in unterschiedlicher Intensität nach einer Synthese der phantastischen mexikanischen Schule mit surrealistischen Impulsen. Leonora Carrington, ebenfalls beeinflusst von mexikanischen Themen, folgt mit Remedios Varo europäischen Traditionen des Surrealismus. Ein spezifisch mexikanisches Element sind folkloristische, magische und hintergründig umgedeutete christliche Motive. Ida Rodríguez Prampolini betont die Eigenständigkeit der mexikanischen phantastischen Kunst gegenüber der sophistischen Phantasie der europäischen Surrealisten.⁴⁴⁴

Die durch die Revolution geförderten ikonographischen Innovationen und Wandlungen zeichnen sich vor dem Hintergrund statisch-traditio-

neller Elemente ab. Sie wurzeln in einer Vielfalt von inneren Abhängigkeiten und Beziehungen, die erst in ihrer Gesamtheit das Traditionsproblem erhellen. Es erfolgt kein einfacher Bruch mit der christlichen Ikonographie, sondern eine widersprüchliche Aufarbeitung und Umdeutung im Rahmen eines Säkularisationsprozesses, in dessen Verlauf die christlichen Themen und Motive eine Bedeutungsverschiebung erfahren, die veränderte historische Bedingungen signalisiert. Benutzte die frühe christliche Kunst Attribute und Topoi der imperialen Kunst, um die Gottheit Christi zu feiern, so knüpft die Kunst der Revolution ihrerseits an die vertrauten Bildschemata der christlichen Vorbilder an, um den Sieg der Massen, die Unsterblichkeit ihrer Helden, die Gerechtigkeit ihrer Kämpfe zu propagieren.⁴⁴⁵ Bialostocki bemerkt in einem Aufsatz über die Prozesse ikonographischer Wandlungen, daß sich die „ikonographische Schwerkraft“ auf Bilder konzentriert, „welche mit besonderer und typischer Bedeutung geladen sind und in denen... sowohl christlich-religiöse als auch weltliche Inhalte miteinander verschmolzen werden können“. Diese Bilder klassifiziert er als Rahmenthemen, die eine besondere geistige Symbolik auszeichnet.⁴⁴⁶ Das trifft in besonderem Maße auf zentrale christliche Themen zu. Der Muralismo bevorzugt Themen, die Erlösung, kollektives Heil, Dienst an der Gemeinschaft, Gericht, Kampf und Unbesiegbarkeit der revolutionären Ideen ausdrücken können, bei denen sich, wie bei der Thematik des Opfertodes und der Auferstehung, die revolutionäre Mystik der christlichen Prototypen bedient.

Selbst bei den radikalsten revolutionären und antiklerikalen Tendenzen ist in psychologischen und soziologischen Grundstrukturen eine gewisse Übereinstimmung mit Elementen der christlichen Ikonographie spürbar: „Die Verwandtschaft der politischen totalitären Systeme mit der Religion liegt... darin, daß die hierzu erforderliche Selbstdisziplinierung und Selbstsanktionierung, samt den Techniken der Meditation, der Konzentration, der Horizont-Einengung samt und sonders in den religiösen Sekten und Orden aus- und vorgebildet sind...“⁴⁴⁷ In ihrem auf den ganzen Menschen gerichteten Machtanspruch, der propagierten absoluten Hingabe und totalen Erneuerung, dem Dualismus, dem rigorosen Streben nach Vollkommenheit existieren Parallelen zwischen Katholizismus und revolutionärer Ideologie, die – unter anderen Vorzeichen – dogmatisch und moralisierend ein strenges Wertsystem verkündet, die Forderung nach Universalität erhebt und als allgemeinverbindliches Idealbild menschlicher Erfüllung ein künftiges irdisches Paradies entwirft. Der Prozeß der Assimilation, Adaptation,

Auflösung und Umkehrung der christlichen Ikonographie vollzieht sich vor diesem Hintergrund.

Christliche Rahmenthemen und Einzelmotive können dabei sowohl übernommen als auch variiert, modifiziert, mit neuen oder gegensätzlichen Inhalten verbunden werden und sogar – wie bei der Interpretation des Kreuzes als Waffe – eine radikale Umkehrung in einem antichristlichen Kontext erfahren. Wichtig sind dabei immer konkrete Momente, in denen ikonographische Veränderungen wirksam werden. In der spannungsgeladenen Situation der zwanziger Jahre haben die christlichen Archetypen eine vermittelnde Funktion.⁴⁴⁸ Sie beziehen sich auf das kollektive Bewußtsein spezifisch mexikanischer Zielgruppen. Schon relativ früh kam es zu Diskussionen über Auftrag und Wirkung des Muralismo. Die theoretischen Äußerungen im Anhang belegen, daß die mexikanischen Autoren die psychologische Dimension ihres ikonographischen Systems durchaus erkannten. Aus propagandistischen Gründen erfolgt eine Reduktion auf wichtige Themen und Grundmotive, die ein revolutionäres Potential enthalten oder mit einem solchen verbunden werden können. Die Entlehnung eines allgemeinen Typus der christlichen Kunst ist dabei weitaus häufiger als die konkrete Ableitung von einem bestimmten Vorbild. Damit ist meist eine Vereinfachung des Modells verbunden; oft wird nur eine kompositorische Übereinstimmung aufgegriffen und mit einem neuen symbolischen Inhalt gefüllt. Die assoziative Brücke zur traditionellen Kunst wird bewußt gesucht. Panofskys Erkenntnis, daß „in der Regel...derartige Uminterpretationen durch eine gewisse ikonographische Verwandtschaft erleichtert oder sogar nahegelegt...“⁴⁴⁹ werden, wird in der Ikonographie des Muralismo vielfältig bestätigt.

Der Rückgriff auf christliche Themen und Motive erfolgt in der Absicht, ihre bildhafte Sprache den Zielen der Revolution unterzuordnen, an ihre emotionalen Werte und ihren Assoziationsreichtum anknüpfend, einen Zugang zu den unteren Schichten zu finden. Die allgemein anerkannten, erprobten Themen und Symbole, die durch besonders „starke Energieladung gekennzeichnet sind“⁴⁵⁰, werden für alle Formen revolutionärer Propaganda übernommen, ein Verfahren, das nachdrücklich die Dynamik der mythischen Bewußtseinsstufe dokumentiert: „Das Schwinden des religiösen Empfindens in einer bestimmten Gruppe führt zur Bildung eines neuen Mythos, und auf diesem wird die Kunst der Gruppe aufbauen... Der neue Glaube, die neuen Mythen, in die sich diese Gesellschaft nun zu stürzen versucht, um ihre ‚Gemeinsamkeit‘ zu erneuern, sind in neun von zehn Fällen sehr alte

Glaubensformen, sehr archaische, barbarische Mythen, deren ‚moderne‘ Maske ein geübtes Auge nicht lange zu täuschen vermag.“⁴⁵¹ Dort, wo Kirche und Klerus am vehementesten abgelehnt werden, wird die christliche Tradition am radikalsten umgedeutet. In dieser Problematik wird die Dialektik sichtbar, die den Aufbruch zu neuen Dimensionen mit der Vergangenheit verbindet. Die christliche Kunst eignet sich nicht zuletzt deshalb als Vorbild, weil sie selbst in ihren Bildern und Symbolen viele Mythen aufgearbeitet, bewahrt und mit neuem Sinn erfüllt hat.⁴⁵² Durch ihre Vermittlung werden in der revolutionären Kunst Motive älterer Mythen tradiert, etwa die Symbolik der Auffahrt, der Auferstehung. Stammt, wie Lankheit bei seiner Analyse der Kunst der französischen Revolution feststellt, der „beinahe religiöse Pathos aus der Übernahme des Segensgestus der alten Kunst“⁴⁵³, so gilt dies in noch stärkerem Maße vom Muralismo. Oft bezieht sich die ikonographische Anlehnung auf Einzelmotive, etwa das Niedertreten des Feindes.⁴⁵⁴ Da die christlichen Symbole ein in langen Entwicklungsprozessen gereiftes Kommunikationssystem bilden, konnten sie in die Tiefenschichten der Völker eindringen.⁴⁵⁵ Erst im Verlauf einer allmählichen inhaltlichen Lösung vom assoziativen System der christlichen Ikonographie strebt die revolutionäre Kunst nach einem neuen, radikal diesseitigen Gegenwartsbezug, mit dem ein neuer Code im Sinne Ecos entsteht: „Das Kunstwerk, das die Sprache auf andere Art zu denken und die Welt mit neuen Augen zu sehen lehrt, wird eben in dem Augenblick, in dem es sich als Innovation setzt, zum *Modell*. Es errichtet neue Ordnungen in der Ordnung der Codes und der Ideologien...“⁴⁵⁶ Die politisch-gesellschaftlichen Mythen verpflichtete Kunst des Muralismo erscheint in Mexiko als existentielle Antwort auf eine komplexe Krise, die mit der Revolution offen ausbrach und ihre Widersprüche im politischen, sozialen und religiösen Bereich austrägt.⁴⁵⁷ Das Phänomen der Entlehnung christlicher Rahmenthemen, Motive und Integrations-symbole, mit dem Begriff der Säkularisation traditioneller Typologie nur knapp zusammengefaßt, basiert auf vielschichtigen Zusammenhängen, die sich kaum allein auf die „Basis ökonomisch-politischer Prozesse“⁴⁵⁸ zurückführen lassen, weil damit wesentliche andere Impulse, etwa utopisch-messianische Tendenzen, verleugnet würden. Christliche Topoi fungieren im Muralismo nicht nur als Staffage oder Vehikel, sondern als Brücken zu einem universalen Mythos. Deshalb können Deutungsversuche des dogmatischen Marxismus mit seinem Negieren irrationaler Zusammenhänge nur eine unvollkommene Version anbieten.⁴⁵⁹

Die Ikonographie des Muralismo ergibt sich erst aus der Analyse eines Bündels von gewachsenen Traditionen. Versuche, aus ideologischen Motiven eines oder mehrere Elemente zu verabsolutieren, müssen entscheidende Dimensionen leugnen und können nur zu Fehleinschätzungen bzw. statisch-parteilichter Apologetik führen.

Der neue Bildcode, das Symbolsystem der revolutionären Kunst, bleibt durch mannigfaltige Beziehungen mit der traditionellen Ikonographie verknüpft und erschließt sich im Vergleich, in der Rückbeziehung auf christliche Rahmenthemen. Bei ihrem Versuch, die Welt in ihrer Totalität zu erfassen, erreicht die revolutionäre Kunst eine neue humanistische Dimension. Die sich in Allegorien, bildhaften Gleichnissen, Mythen und Symbolen manifestierende, auf die irdische mexikanische Realität bezogene „Erwartung einer Welt, die die vollendete Integration des von jeder Unterdrückung befreiten Menschen bringt“⁴⁶⁰ fordert in ihrer utopischen, absolute Glauben propagierenden Tendenz eine ideologiekritische Stellungnahme geradezu heraus. Deshalb kann sich eine ikonographisch-ikonologische Studie nicht mit einem bloßen Aufzeigen der traditionellen Elemente begnügen, sondern muß diese in ihrem Streben nach existentieller Erneuerung und Überwindung der Krise zu interpretieren suchen.⁴⁶¹ Als essentiell mexikanisch muß das Bemühen um Aufarbeitung und Überwindung der Vergangenheit, die „relative Synchronisation zwischen künstlerischer und sozialer Evolution“⁴⁶² angesehen werden, das weit über die sozialkritische Problemstellung der Neuen Sachlichkeit hinausgeht. Als eine der folgenreichsten künstlerischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts erfüllt der Muralismo eine integrierende Funktion; aus dem kollektiven Bewußtsein des Volkes schöpfend, fand er neue Formeln der Klage und Anklage, der Dämonisierung der Feinde, der Überwindung historischer und aktueller Nöte. Verankert in einer breiten Skala realistisch-figurativer Ausdrucksformen, gebrochen und gesteigert durch phantastische Elemente, manifestieren sich in seiner Ikonographie Angst, Gewalt, magische Züge, schwarzer Humor, Verzweiflung und Hoffnung, die irrationalen Widersprüche des mexikanischen Lebens, seiner Folklore und seiner gesamten Kultur. Lediglich Übernahmen und verwandte Formen suchen zu wollen, könnte ihm nicht gerecht werden. Die Besinnung auf das eigene Wesen führte zur Erschütterung und Verwandlung der traditionellen Symbolformen. Das Studium der Ex-Votos korreliert etwa mit Tendenzen der Teilnahme an einer universalen Kultur, der Unterwerfung nationaler Themen und Motive unter aktuelle, gesellschaftsbezogene Utopien wie die Bezwingung der Technik und des Kosmos.

Nicht bloße dogmatisch fixierte Verneinung oder negative marxistische Religionskritik, sondern die Erkenntnis, echte Emanzipation durch einen umfassenden Dialog mit allen Traditionen zu erlangen, bestimmt Wesen und Bedeutung des Muralismo als Mittel zur Eigenbestimmung.⁴⁶³

Die von den mexikanischen Künstlern ersehnte Veränderung aller Lebensbedingungen, ihre „Suche nach dem Menschen, dem konkreten Menschen, in diesem Fall des Menschen einer Mexiko genannten Situation“⁴⁶⁴ setzte mit logischer Konsequenz eine prinzipiell positive Aufnahme der Mythen und Themen voraus, die in mehreren Jahrhunderten christlicher Kultur die visuellen Konventionen und Erfahrungen des Volkes geprägt hatten.⁴⁶⁵ Entsakralisierung und Säkularisierung lassen sich nur über einen längeren Zeitraum verfolgen, sie wurden in Mexiko durch den fanatischen Antiklerikalismus und Antikatholizismus der Liberalen und ihrer Nachfolger im 20. Jahrhundert eher gehemmt. Das ideologische Tabu verhinderte zunächst eine Reflexion. Im Gegensatz zu den Bestrebungen der Liberalen wird inzwischen das zentrale Thema der mexikanischen Kultur, das religiöse Problem, nicht mehr negiert und verdrängt, sondern als System von Werten begriffen, das in der fundamentalen Krisensituation des 20. Jahrhunderts einer neuen Interpretation bedarf.⁴⁶⁶

In der postrevolutionären Kunst der dreißiger und vierziger Jahre erhalten die christlichen Themen und Motive einen anderen Stellenwert. Sie entsprechen oft einem traditionellen Zitat in einem gesellschaftlichen Kontext, einer unverbindlichen, spielerisch gebrauchten Vokabel. Je nach Geschmack der Auftraggeber werden sie literarische Chiffre, Attribut nationaler Kultur, persönlicher Auseinandersetzung mit dem Glauben. In ihrem komplexen System erscheinen neue Bedeutungselemente. Unter mexikanischen Bedingungen bleibt der Prozeß der Säkularisation widersprüchlich, bedingt durch den archetypischen Charakter der christlichen Symbole, ihre Mehrdeutigkeit. Selbst Kommunisten wie Siqueiros knüpfen in ihrem neueren Oeuvre sowohl direkt an populäre christliche Formeln als auch indirekt an den Transzendenzbezug christlicher Motive an. Die Wiederentdeckung der mexikanischen Kultur der Kolonialzeit führt zu einem erneuten Kontakt mit christlichen Traditionen.

Der Versuch der Revolution, ihre Utopie mit Gewalt durchzusetzen, scheiterte. Ihre Botschaft voller Gegensätze überlebte in ihrer Kunst, die auch in Europa in ihrer komplexen Bedeutung zunehmend erkannt wird. Die universalen Modelle der christlichen Ikonographie bestim-

men den transzendenten und zugleich konkreten, kommunikativen Charakter des Muralismo. Ihre Adaptation und Transformation charakterisieren die Thematisierung einer erregenden, tragischen Geschichte, das Ringen um Identität gegenüber Europa und bereiten den Weg zu offenen Horizonten, zum Gestalten wesentlicher Strukturen der Zukunft.⁴⁶⁷ Die Fähigkeit zur Synthese von kritischer Rationalität und mythischen Dimensionen sind ein mexikanischer Beitrag zur modernen Kunst, deren kritische Potenz und soziales Engagement Herausforderung, Verheißung und Einladung zum Dialog an uns sind. Sie beweist, daß europäische Impulse in Lateinamerika nicht nur assimiliert wurden, sondern im Prozeß der Emanzipation eine weitgehende Transformation erfahren haben, die mit ihren existentiellen Fragen Bausteine für eine neue Humanität anbieten.

ANMERKUNGEN

- 1 Die Studenten kopierten aus Europa importierte Werke, deren Sammlung den Grundstock des späteren Museums von San Carlos bildete. Vgl. auch Pevsner, 141f.
- 2 Fernández (21967), 41 f., enthält Abbildungen aller erwähnten Beispiele.
- 3 Diese Künstler publizierten mehrere Bücher über Mexiko, die Interesse an seiner Kultur weckten. Linati und Nebel erlebten bis in die Gegenwart Neuauflagen.
- 4 Moreno, 22f., Garrut, 59—64.
- 5 Die Escuela Nacional Preparatoria diente der Vorbereitung auf das Universitätsstudium, der Heranbildung einer im liberalen Geist erzogenen Intelligenz. Sie befindet sich im Colegio de San Ildefonso, einem ehemaligen Jesuitenkolleg.
- 6 Fernández (21967), 75.
- 7 Zu Parras Schülern zählen Rivera, Montenegro und Goitia, sie dürften bei ihm thematische Anregungen empfangen haben.
- 8 Fernández (21967), 141. Dieser Prozeß vollzieht sich in ganz Lateinamerika.
- 9 Conde, 114.
- 10 Reiches Material bei González Ramírez u. Fernández.
- 11 Rodríguez Prampolini (1964), 74.
- 12 Dr. Atl ist ein Pseudonym für Gerardo Murillo (1875—1964), einem Wegbereiter und Propagandisten des Muralismo, Gründer der Casa del Obrero Mundial, der roten Bataillone, zahlreicher Zeitschriften, Buchautor, Schöpfer expressiv-visionärer Landschaften, eine der widersprüchlichsten Gestalten der mexikanischen Kunst, Orozco arbeitete 1915 mit ihm als Karikaturist der revolutionären Zeitschrift „La Vanguardia“ in Orizaba zusammen. Goitia und Siqueiros kämpften im Heer der Konstitutionalisten.
- 13 Tibol (1969), 89f. Das Manifest wurde zuerst in Nr.7 der Zeitschrift „El Machete“ im Juni 1924 publiziert, was Orozco (21970), 62f. bestätigt.
- 14 Orozco (21970), 63 f.
- 15 Die Ausstrahlung nach Südamerika fand ihre Grenzen in den dort herrschenden ungünstigeren politischen Verhältnissen, wobei auch beachtliche Werke entstanden, erwähnt seien Portinari's Wandbilder in Brasilien. Vgl. Díaz, 165—189.
- 16 Siqueiros, El camino contrarevolucionario de Rivera, in: New Masses, New York, 29.5.1934, u. Rivera, Defensa y ataque contra los stalinistas, in: Claridad, Buenos Aires, Nr.298, Februar 1936, in Mexiko 1935 als

- Flugschrift verbreitet, beide nach: Tibol, Documentación (1974), 53–82. Die Auseinandersetzungen um Funktion, Inhalt und Stil des Muralismo halten an: vgl. Cuevas (1973) und Tamayo.
- 17 Unterschiede und Gemeinsamkeiten der mit den Revolutionen in Rußland und Mexiko verbundenen künstlerischen Bewegungen analysiert Rodríguez Prampolini (1964), 67–82.
 - 18 Madariaga, 22.
 - 19 Castro, 502.
 - 20 Im Rahmen dieser Studie können nur einige wichtige Fakten knapp angedeutet werden, ansonsten muß auf historische Fachliteratur verwiesen werden.
 - 21 Lafaye (1970), 205f.
 - 22 Zavala (1967), 167f. Vgl. auch Verlinden.
 - 23 Mit dem Fall der aztekischen Hauptstadt von 1521 war die Eroberung nicht beendet, sie prägte die Zeit der Kolonisation weit über das 16. Jahrhundert hinaus. Immer wieder kam es zu lokalen Aufständen gegen die spanische Herrschaft, die Kämpfe in Yucatán dauerten bis ins 20. Jahrhundert an, vgl. Coll.
 - 24 Paz (1970), 60.
 - 25 Orozco (21970), 68.
 - 26 Das schwer beschädigte Wandbild ist kaum zu fotografieren.
 - 27 Fernández (1956), 42f.
 - 28 Rodríguez (1967), 124f. irrt, wenn er meint, Orozco verherrliche die Konquista „in den leuchtendsten Farben“. Usigli, 21, trifft präziser Orozcos Intention: „...el abrazo entre México y España era ya tan estrecho que no podía decirse cuándo simbolizaba el amor y cuándo representaba la lucha a muerte.“
 - 29 Manche Autoren erkennen hier konkrete historische Persönlichkeiten, etwa den hl. Franziskus, z. B. Charlot, 27.
 - 30 Las Casas ist international am bekanntesten. Fray Toribio de Benavente, genannt Motolinía, kam 1524 mit den ersten 12 Franziskanern nach Mexiko und schrieb 1536–40 seine „Historia de los Indios de la Nueva España“, Schlüsselfigur eines Missionsklerus, der für eine friedliche kulturelle Durchdringung kämpfte. Seine Missionsmethode beruht auf dem Dialog mit indianischen Religionen. Vgl. Lafaye (1974), 187f.
 - 31 Vgl. Robertson, Fray, Bernardino de Sahagún, Florentine Codex, Bd. 13, The Conquest of Mexico, Santa Fe 1955.
 - 32 Vasconcelos (1952), 529ff.
 - 33 Picón-Salas, 114.
 - 34 Gurriá Lacroix, 20.
 - 35 Lafaye (1970), 12.
 - 36 Orozco (21970), 67–72.
 - 37 Vgl. Kap. XII, I.
 - 38 Die ehemalige Kirche San Agustín wurde auf Veranlassung des Präsidenten Cárdenas in eine öffentliche Bibliothek verwandelt. In ähnlichen Fällen erfüllte die Wandmalerei die Aufgabe, den säkularisierten Status des Raumes zu bewahren.
 - 39 Konetzke, 282.

- 40 Vasco de Quirogas Tätigkeit war für das Überleben der Tarasken entscheidend. Die von ihm gegründeten Orte um Pátzcuaro sind eine kolonisatorische Leistung ersten Ranges, die von ihm eingeführten Industrien existieren z.T. noch heute, vgl. Bataillon u. Zavala (1965).
- 41 Als Vorbild diente das bekannte Morus-Bildnis Holbeins von 1527, Frick Collection, New York.
- 42 Ähnliche Porträts im Museum von Santa Fe de la Laguna bei Pátzcuaro, einem ehemaligen, von Vasco de Quiroga gegründetem Hospital, und in der Sakristei der Stiftskirche von Pátzcuaro, letzteres von Manuel de la Zerda, 1755.
- 43 In seiner Autobiographie, *Das Werk des Malers Diego Rivera*, Berlin 1928, verlegt der Künstler seine atheistische Prägung bis ins dritte Lebensjahr zurück und betont, daß er bis zu seinem sechsten Lebensjahr weder eine Kirche besucht, noch von einer religiösen Lehre etwas vernommen habe. Nach einer atheistischen Rede in einer Kirche Guanajuatos habe er einen Skandal verursacht und sei mit Freimaurern bekannt geworden.
- 44 Ramos (1951), 45.
- 45 Paz (1970), 71.
- 46 Tudela, 162.
- 47 Hier wären Wandbilder von Gabriel Flores, Alfredo Zalce, José Guadalupe Zuno u.a. zu nennen. Die in Mexiko entstandenen Wandbilder der Spanier José Renau und José Vela Zanetti enthalten keine Polemik gegen die Konquista.
- 48 Die Aufschrift „Fray Juan de San Miguel, fundador del primer Hospital de América“ ist eine lokalpatriotische Übertreibung Zalces; auf den Antillen, in Santo Domingo, gab es frühere Gründungen, vgl. Palm.
- 49 Cabrerass Bildnis aus der Mitte des 18. Jahrhunderts im Museo Nacional de Historia ist am bekanntesten, ein gezeichnetes Porträt von 1692 stammt von Lucas Valdés, vgl. Toussaint (³1974), Abb. 376.
- 50 Quirarte, 28.
- 51 Zavala (²1972), Verlinden u. a.
- 52 Vgl. S. 98 f. u. 108 f.
- 53 Vasconcelos (1952) betont mehrfach die Rolle der Tlaxcalteken.
- 54 Heute Pinacoteca Virreinal de San Diego.
- 55 Zavala (1967), 64–65. Eine Anregung könnte der Fries der Gefiederten Schlange in Xochicalco, Morelos, vermittelt haben.
- 56 Vgl. Heer, 299 f.
- 57 Zahlen nach Konetzke, 105, der sich u.a. auf Sherburne F. Cook u. Woodrow Borah, *The Indian Population of Central Mexico 1531–1610*, Berkeley 1960, beruft.
- 58 Zavala (²1972), 37 f.
- 59 Fray Servando Teresa de Mier veröffentlichte 1813 in der Londoner Emigration „Historia de la revolución de la Nueva España“, vgl. Lafaye (1974), 178 f.
- 60 Der Jesuitenhumanismus des 18. Jahrhunderts hatte wesentlichen Anteil an der geistigen Vorbereitung der Unabhängigkeit. Clavijero wurde 1767 mit den Jesuiten ausgewiesen und starb 1787 in Bologna. Er gilt

- als Begründer der mexikanischen Geschichtsforschung, seine Werke, vor allem „Historia antigua de México“, 1780 in Bologna gedruckt, erreichen bis heute hohe Auflagen. Vgl. Picón-Salas, 175 f. u. Lafaye (1974), 148 f.
- 61 Quirarte, 94 f.
- 62 Linati, Abb. 46.
- 63 Ausführliche Texte erläutern die einzelnen Szenen. Der Zyklus befindet sich in einem beklagenswerten Zustand.
- 64 Fernández (21967), Tafel 1. O’Gorman, um Authentizität bemüht, verarbeitete mehrfach dokumentarische Vorlagen aus diesem Museum.
- 65 Das Bild wurde 1973 gemeinsam mit Ignacio Asúnsolos Denkmal des Präsidenten Miguel Alemán, das mehrfach zerstört worden war, von der Universitätsverwaltung beseitigt.
- 66 Fernández (1956), 143 u. Abb. 96 zitiert das Wandbild als „Hidalgo und die Sklaven“.
- 67 Hidalgo, bereits 1800 in einen Inquisitionsprozeß verwickelt, muß sich nicht nur als sozialer Revolutionär, sondern auch als Katholik und Priester verteidigen, er betont seine Treue zum katholischen Glauben. Beide Seiten beschuldigten sich antireligiöser Tendenzen. Hidalgo wurde auch von der Kirche zum Tode verurteilt. Quirarte, 101 f.
- 68 Das Wandbild, das Orozcos Thema aus dem Regierungspalast von Guadalajara variiert, befindet sich im Centro Interamericano de Estudios de la Seguridad Social, Mexiko-Stadt. Vgl. Luna Arroyo (1973), Abb. 385 u. 425.
- 69 Das erklärt, weshalb Hidalgo und Morelos vor allem an öffentlichen bzw. staatlichen Gebäuden verehrt werden.
- 70 Rodríguez (1967), Abb. 118.
- 71 Diese Wandbilder erscheinen bei Rodríguez (1967) und O. Suárez mit verschiedenen Titeln.
- 72 Im Salón de Cabildos des Rathauses von Atlixco, Puebla.
- 73 Lankheit, 106.
- 74 Die Vorwürfe, die Abad y Queipo gegen die Aufständischen erhob, enthält sein Edikt. Vgl. García Cantú (1965), 37–42.
- 75 Eine Tafel enthält die Namen der Wegbereiter der Unabhängigkeit, von denen die meisten Priester waren: J. J. de Eguiara y Eguren, J. Castorena y Ursua, Fr. Javier Alegre, Fr. Javier Clavijero, José Antonio Alzate, Benito Díaz de Gamara, Servando Teresa de Mier, J. Fco. Azcárate y Lezama, J. J. Fernández de Lizardi, Miguel Ramos Arizpe, José Mariano Michelena, Fausto Elhuyar, Andrés del Río, Humboldt. Wenn Rivera diese an französischen Ideen inspirierten Wegbereiter negiert, mag es durch seinen starren Antiklerikalismus bedingt sein.
- 76 Am 16. September 1810 war Hidalgos „Ruf von Dolores“ das Signal zum Aufstand, er wird in Mexiko alljährlich am Nationalfeiertag wiederholt. In Erinnerung an die Glocke, mit der Hidalgo die Einwohner von Dolores zur Messe gerufen hatte, wird dabei an Regierungsgebäuden ebenfalls eine Glocke geläutet. Zusammenhänge verdeutlicht O’Gorman durch Schrifttafeln.
- 77 Secker, Abb. 202.
- 78 Moreno, 3.

- 79 Zavala (1967), 74f.
- 80 Die mexikanischen Liberalen lehnten sich an die bourbonischen Theorien der Kontrolle des Staates über die Kirche an.
- 81 Cosío Villegas (21973), 92f.
- 82 Meyer, La Cristiada 2, 25f.
- 83 Die Enzyklika „Syllabus“ (1864) forderte Unterordnung der nationalen Belange unter den päpstlichen Richterspruch und bekräftigte das uneingeschränkte Erziehungsprivileg des Klerus, ein Anspruch, den die mexikanischen Liberalen empört zurückwiesen. Quirarte, 311 u. Zavala (21975), 105.
Diese Kritik an einem längst verstorbenen Papst führte zu einer heftigen Auseinandersetzung mit den lokalen Konservativen, die sich bis zu der Drohung steigerten, das Wandbild durch mehrere tausend Gläubige zerstören zu lassen. Interview mit Faustino Salazar, Puebla 1973.
- 84 Die Mission war auf dem Lande mit Alphabetisation verbunden, mit der die Kirche ihre Macht festigte. Cosío Villegas (1955–72).
- 85 Dazu zählten: Säkularisierung der Schulen, Begrenzung der Zahl der Priester, Verbot der Orden, der katholischen Presse, einschneidende Maßnahmen gegen den kirchlichen Besitz. Moderierte Deputierte opponierten gegen diese aktive atheistische Politik, die nach ihrer Meinung die 1857 proklamierte Gewissensfreiheit verletzte. Vgl. Zavala (21975), 148f. u. Meyer, La Cristiada 2, 69.
- 86 Meyer, La Cristiada 2, 71.
- 87 Orozco (21970), 45. Blätter wie *Vertreibung und Plünderung* aus Orozcos Zyklus *Zeichnungen der Revolution* in der Slg. Carrillo Gil beziehen sich auf diese Ereignisse.
- 88 Dr. Atl entgegnete in einem Interview auf die Frage, ob er ein Feind aller Religionen sei: „Von allen Religionen und von allen Philosophien.“ Guzmán, 1 u. 5.
- 89 Das Blatt stammt aus dem Archiv der Familie Orozco, es ist unbekannt, ob und wann es publiziert wurde.
- 90 Morones, mächtiger Gewerkschaftsführer, Minister für Handel und Industrie unter Calles, unterstützte den Versuch, eine schismatische Nationalkirche zu schaffen. Er bekämpfte die katholischen Gewerkschaften.
- 91 Meyer, La Cristiada 2, 131.
- 92 Mühlmann, 355.
- 93 Titel nach Rojas Garcidueñas (1951), Abb. 36.
- 94 1925 wurde der Klerus durch ein Dekret zur Heirat verpflichtet. Das Religionsgesetz vom 1.1.1926 verschärfte den Konflikt (Verbot aller Orden, des kirchlichen Grundbesitzes, der Priesterseminare, religiöser Zeitschriften, der Arbeit in Schulen usw.). Mit Billigung des Papstes wurde am 31.7.1926 der öffentliche Gottesdienst eingestellt. Obwohl die Bischöfe bewaffnete Aktionen verurteilten, begann daraufhin der Aufstand gegen die staatliche Repression. Die Regierung reagierte mit Schließung der Kirchen. Die meisten Priester lehnten den Aufstand ab, wenige unterstützten ihn, fünf nahmen bewaffnet an ihm teil. Der Staat ordnete die Inhaftierung sämtlicher Priester der Staaten Jalisco,

- Guanajuato, Michoacán an, den Zentren der Bewegung. 90 Priester wurden getötet, vom Volk als Märtyrer verehrt.
- 95 Die Bezeichnung „Cristero“ stammt aus der Tradition der Christ-König-Verehrung. 1914, nach der Proklamation Christi als König Mexikos, wurde auf dem Berg Cubilete bei Guanajuato ein Denkmal errichtet, 1923 wurde es erweitert, der Festakt wurde eine große katholische Manifestation. Nach der Verfassung von 1917 waren religiöse Feiern außerhalb der Kirchengebäude untersagt, die Regierung verhaftete 19 Bischöfe. „Es lebe Christus, der König!“ wurde Kampfruf der Cristeros. Truppen Calles' sprengten 1928 das Denkmal. Das Fest wurde 1925 auf mexikanische Initiative hin für die Gesamtkirche eingeführt.
- 96 Tannenbaum, 66.
- 97 Rivera, Bekenntnisse, 184. Wolfe, 265.
- 98 Es kam wieder zu bewaffneten, von der Kirche verurteilten Aufständen. Die letzten Cristeros legten erst 1940 die Waffen nieder.
- 99 Meyer, *La Cristiada* 2, 211.
- 100 Othón Díaz, 118. Von diesem Werk existiert außerdem eine Bühnenbearbeitung.
- 101 Etwa in der Graphik des Taller de Gráfica Popular und im Revolutionsroman.
- 102 Rodríguez (1967), 145, sieht hier einen Angriff eines Großgrundbesitzers auf eine Lehrerin, was unwahrscheinlich ist, da diese nicht mit den Cristeros kämpften.
- 103 Calles beeinflusste noch die folgenden Regierungen, bis er 1935 von Cárdenas ausgewiesen wurde.
- 104 Ramírez (1818–1879) publizierte seit 1845 unter dem Pseudonym „El Nigromante“, er war unter Juárez Justizminister. Vgl. Suárez, Rivera, Bekenntnisse, 17f.
- 105 Zwei der Wandbilder O’Gormans im alten Flughafengebäude von Mexiko-Stadt wurden 1938 auf Anordnung des Ministeriums für Verkehr und öffentliche Arbeiten zerstört. Mexiko unterhielt damals zu Deutschland, das Erdöl kaufte, noch gute Beziehungen. Das dritte Wandbild befindet sich heute im Nationalmuseum für Geschichte. Luna Arroyo (1973), 201 f.
- 106 Der Esel ist hier ein Symbol des Antigöttlichen, der Wollust, evtl. bezieht sich O’Gorman auch auf den Papstesel.
- 107 Secker, 18. Wolfe, 405.
- 108 Das Bild wurde 1962 während einer Ausstellung aus dem Salón de la Plástica Mexicana entführt und ist seitdem verschollen.
- 109 Cuevas (1964). Man könnte dabei an eine Umdeutung von Boschs Schema aus dem *Garten der Lüste* im Prado denken. Cuevas knüpft auch in seinem Blatt *The Sister of Charity* im Worcester Art Museum daran an.
- 110 Kolakowski (1973), 48.
- 111 García Cantú (1971).
- 112 Dieser kritische Akzent ergibt sich zwingend aus dem Zusammenhang des Zyklus.
- 113 Posada, Abb. 261. In einer anderen Szene variiert Orozco das Motiv der „beatas“. Möglicherweise verspottet der Künstler jene Kreise, die wäh-

- rend einer Wohltätigkeitsveranstaltung seine Wandbilder angriffen. Orozco (21970), 74.
- 114 Cantinflas wird vor die Basilika von Guadalupe postiert, vgl. Secker, 294f.
- 115 Salazar u. Escobedo, 93.
- 116 López Velarde, 82. Fernández (21967), 260.
- 117 Fernández (1956), 48.
- 118 Rodríguez, Katalog Leal, 4.
- 119 Pozas, 101.
- 120 Einen Entwurf zu diesem Wandbild besitzt die Galería de Arte Mexicano in Mexiko-Stadt.
- 121 Neuville, 43f. Nach Tibol (1970), 142, habe Goitia 1926 in Oaxaca in der Kirche San Andrés eine Indianerin getroffen, die um einen Verwandten trauerte, der in ihrer Gegenwart ertränkt worden war. Arbeiten mit vergleichbarer Thematik in der ständigen Ausstellung, die Goitia in der Kirche S. Agustín in Zacatecas gewidmet ist.
- 122 Diese Dinge sollen den Gläubigen im Totenreich dienen. Das Fest der Totenklage wird in fast allen mexikanischen Orten gefeiert, berühmt sind Mixquic nahe der Hauptstadt und die Insel Janitzio im See von Pátzcuaro, wo Rivera mehrmals weilte. Brenner, 24f. Westheim (21971), 101f.
- 123 Flores Guerrero (1952). Das Motiv der Büsser wird oft behandelt. Zu den Prozessionen gibt es andalusische Vorbilder.
- 124 PRI — Partido Revolucionario Institucional, Regierungspartei, PAN — Partido de Acción Nacional, konservative Oppositionspartei. Der Zyklus entstand nach mehrjährigen Studien. Camín, 9.
- 125 Bei Siqueiros erscheinen von Dämonen durch die mexikanische Landschaft getriebene Massen, Carrillo Azpeitia, Abb. S. 45.
- 126 Kriss-Rettenbeck, Abb. 151. Das Motivbild mit zwei verwundeten Zapatistas ist dem hl. Andreas geweiht.
- 127 Interview mit dem Autor, 1974. Die Apokalypse (7,4) erwähnt 144000 Gerechte. Ein Text des Künstlers, veröffentlicht im Katalog seiner Ausstellung von 1972 im Museo de Arte Moderno gibt eine poetische Erklärung: „Mi prisión es la más alegre de todas, Mi prisión es la más hermosa de todas, Mi prisión ya no sé si es prisión pues no conozco sus límites.“
- 128 Charlot, 106.
- 129 Rodríguez (1967), 106. Secker, 65, beurteilt das Wandbild als „noch in einer akademischen Tradition befangen, sehr europäisch und ganz und gar unmexikanisch...“
- 130 Wolfe, 135-138. Rodríguez (1951), 247f. Rivera selbst in Tibol, Documentación (1974), 65-82.
- 131 Gillet beschreibt in Michels „Histoire de l'art“, 1095, die männliche und weibliche Gestalt als Adam und Eva. Es ist eines der wenigen Werke, dem Orozco selbst einen Titel verliehen hat.
- 132 Man kann in diesem Werk eine frühe Interpretation des Prometheus-Themas sehen, das Orozco stets gefesselt hat.
- 133 Fernández (1956), 51.

- 134 Ebenda, Abb. 25.
- 135 Rodríguez (1967), 138. Chapingo, ehemals eine Hacienda, ist heute Sitz der Escuela Nacional de Agricultura.
- 136 „La Révolution lui fournit une idéologie. Quelle qu'en soit la valeur, c'est pour l'artiste une religion: il y trouve l'enthousiasme qui enflammait pour le christianisme les maîtres des vieux âges. Son art a la fonction d'enseignement, la force de propagande que les missionnaires catholiques attendaient de la peinture: cette esthétique violemment anticléricale est un véhicule de passions et d'idées mystiques.“ Gillet in Michels „Histoire de l'art“, 1093.
- 137 „Noch etwas ist außerordentlich in Chapingo: und zwar der christliche Geist, der dieses im wesentlichen heidnische Werk durchdringt. Es spiegelt den widerspruchsvollen religiösen Geist des mexikanischen Volkes wider, der in den entlegenen Winkeln des Landes zwar von der Kirche ausgeht, dessen Inbrunst jedoch auf die Sonne gerichtet ist. Diego Rivera gestaltet in Chapingo die ‚Mutter Erde‘ und symbolisiert die unterirdischen Kräfte in herrlichen Frauenkörpern, gleichzeitig gibt er aber überall Andeutungen an christliche Sinnbilder — das Schwungrad einer Maschine... sieht aus wie eine Gloriole... betende, Engels'-Gestalten, die im Raume den leuchtenden Stern umgeben, neben ... Tauben, die wie Flugzeuge aussehen, aber auch dem ‚Heiligen Geist‘ der volkstümlichen religiösen Malerei ähneln.“ Rodríguez (1967), 139.
- 138 Die Faust war in der neueren Kunst zunächst Gebärde der Drohung, etwa in Kollwitz' *Weberzug* (1897), später bei Baluschek, Grosz u. a. Seit Mitte der zwanziger Jahre wird die erhobene Faust zum Gruß der Kommunisten, die Zeitschrift „El Machete“ wählte sie als Emblem, in Spanien war sie Gruß der Volksfront. Der mexikanische Anarchismus hat eine regelrechte Mystik der Hand bzw. der Faust entwickelt: „Las manos que con vigor no igualado por nada y por nadie erigen en ley social la armonía del Universo y aun en el gobierno del rayo destructor son artistas sin par; las manos que humillan soberbias, derrocan dictaduras hasta hacerlas morder afrentosamente en polvo, y modifican la faz de las sociedades humanas prodigiando dimensiones más amplias y nobles de la Vida...“ Salazar (1926), 29f.
- 139 Das Wandbild, 1933 im Rockefeller Center New York entstanden, wurde unvollendet zerstört und 1934 mit geringen Abweichungen wiederholt.
- 140 Secker, Abb. 152, 154, 155, 271, 250.
- 141 Unter dem Einfluß der französischen Revolution erscheint auch in Mexiko eine weibliche Personifikation der Revolution, Riveras Schwanen deutet auf Bindungen an die christliche Kunst, an das Motiv Gottvaters. Die revolutionäre Literatur bevorzugt das jakobinische Vorbild: „¡Madre Revolución, has sido la enérgica maestra de este época portentosa mexicana!“ Salazar (1926), 219.
- 142 Secker, 66f.
- 143 Montenegro und Rivera sammelten Ex-Votos. Montenegro publizierte 1950 ein Buch über sie. Anita Brenner bezeichnet sie als „a moving record of a nation, a stethoscopic measure of its heart.“ 164f.
- 144 Moreno Villa, 106f. Tormo y Monzó, Tafeln CLI u. CLII.

- 145 1623 verbot Urban VIII., den hl. Geist in menschlicher Gestalt zu deuten, 1745 belegte Benedikt XIV. dieses mit dem Bann. In Südamerika und Mexiko blieb das Motiv trotzdem beliebt. Braunfels, VIII f.
- 146 Giffords, Abb. 12-14 u. Frontispiz. Cabrerass Dreieinigkeit besitzt die Slg. Agustín Gómez Daza, Puebla, vgl. Castro Mantecón u. Zárate Aquino, Abb. S. 15. Wohl an Cabrera inspirierte Fassungen von Miguel Gerónimo Zendejas und Lorenzo Zendejas befinden sich ebenfalls in Puebla, Slg. Pérez Salazar u. Museo de Santa Mónica. Vgl. Pérez Salazar, Abb. 46 u. 54.
- 147 Andrade, Abb. S. 81.
- 148 Zeitler, 10. Leymarie, 19, erinnert daran, daß bei diesem Thema die Aufopferung des Individuums zum Ausdruck kommt, „seine vollkommene Hingabe an die höhere Bindung des Kollektivs“.
- 149 Im Text heißt es: „De un lado la revolución social más ideológicamente organizada que nunca, y del otro lado la burguesía armada: soldados del pueblo, campesinos y obreros armados que defienden sus derechos humanos contra soldados del pueblo arrastrados con engaños o forzados por jefes militares políticos vendidos a la burguesía.“ Nach Tibol (1969), 89 f.
- 150 Weitere Beispiele im Katalog Die Kunst der bürgerlichen Revolution von 1830 bis 1848/49, Berlin 1972.
- 151 Vielleicht kam Rivera bereits vor seiner Reise mit der frühen sowjetischen Revolutionskunst in Kontakt. Vgl. Katalog Kunst in der Revolution, Architektur, Produktgestaltung, Malerei, Plastik, Agitation, Theater, Film, Frankfurt/M. 1972.
- 152 González Ramírez u. Fernández, Abb. 177. Eine Dreieinigkeit des Bösen kennt auch die christliche Kunst. Jung spricht von einer „Tricephalität des Satans“ bei Dante, einer „infernaln Antitritinität“, 406. In der Apokalypse (16,17) erscheinen drei unreine Geister. Der spanische Kommentator Beatus (8. Jahrhundert) erwähnt eine Dreieinigkeit des Bösen, die in französischen Miniaturen des 13. u. 15. Jahrhunderts als Teufel mit drei Gesichtern dargestellt wird. Erich, 84. Der Muralismo dürfte sich eher auf das politisch reale reaktionäre Triumvirat beziehen.
- 153 Die Gegenüberstellung steigert die Wirkung: „Hat das Böse keine Substanz, so bleibt das Gute schattenhaft, denn es muß sich nirgends gegen einen substanzhaften Gegner verteidigen, sondern nur gegen einen Schatten, eine bloße privatio boni.“ Jung, 401.
- 154 Rodríguez (1967), 138. Der hohe Grad von Anschaulichkeit macht das Motiv geeignet, abstrakte Begriffe zu personifizieren. Die Zahlensymbolik war in Mexiko durch die christliche Kunst vertraut gemacht worden, die Dreizahl, Symbol der Fülle der Macht, der Totalität, ist ein transzendierendes Element der revolutionären Kunst.
- 155 „Contra la triada maldita — clero, capital y autoridad — esclavizadora de la dualidad fundamental sempiterna, que es el agente único histórico acreditado para fundar el futuro orden social: el campesino y el obrero.“ Salazar (1926), 33. Frommhold, 91, zu Rivera: „Die großen politisch-allegorischen Bilder stellen nun wieder Fragen an die Gesellschaft... sie versuchen Antworten zu geben. In den wenigen Bildern mit solcher

Fragestellung aus den zwanziger Jahren bleibt diese Antwort allgemein, sie ist in gewisser Weise noch zu rhetorisch im Sinne der Expressionisten, sie zeichnet die Gegensätze schwarz-weiß. In einem Fresko Riveras sind die politischen Kräfte des Imperialismus noch schematisch typisiert, sie weisen direkt auf ihre Abhängigkeit von der Karikatur, auf Steinlen, Bernard Neudin, Galantara bis zu Robert Minor, hin.“

- 156 Tibol (1969), 91.
- 157 In einer anonymen französischen Zeichnung zur Internationalen Arbeiterassoziation (nach 1864) weist Marx dem Volk den Weg in das Paradies der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, das, von der Sonne bezeichnet, im Hintergrund als palmenbewachsene Insel erscheint. Vgl. Anm. 151.
- 158 Salazar (1926), 21, bildet dieses Wandbild mit dem Titel *Die Arbeit, die Wissenschaft und die Revolution* in der ersten Version ab. Fernández (1956), 38. Charlot, Abb. 37 a u. b.
- 159 Fernández (1956), 108. Notizen über die Aktivitäten dieser Orte zur Zeit des Aufstandes mehrfach bei Meyer, La Cristiada.
- 160 Rodríguez (1967), 146.
- 161 Das Motiv wird in der Revolutionsliteratur und der Graphik des Taller de Gráfica Popular verbreitet, vgl. Siqueiros' *Einheitsfront gegen die Reaktion*, „El Machete“, Nr. 63, Mai 1927. Siqueiros' *Bildnis der Bourgeoisie* (1939) zitiert eine Art reaktionärer Dreieinigkeit. Der Künstler meidet sonst schematisierte Formeln. Anguianos *Arbeiterdreieinigkeit* (1936) betont die führende Rolle des Proletariats, vgl. Rodríguez (1967), Abb. 112.
- 162 Duwakín, 70f.
- 163 Jung, 325. In seinem Versuch einer psychologischen Deutung des christlichen Trinitätsdogmas: „Unzweifelhaft entspricht die Dreieinigkeitslehre ursprünglich einer patriarchalen Gesellschaftsordnung.“ Ebenda 377f.
- 164 Schiller 1, 63.
- 165 Ebenda, 45.
- 166 Ebenda, 50f. Skizzenbuch des Künstlers von 1943.
- 167 Carringtons Interpretation verweist auf die internationalen Tendenzen des Surrealismus.
- 168 Siqueiros kopierte 1907 Raffaels *Madonna della Sedia* aus dem Palazzo Pitti in Florenz, mehrere Madonnenbildnisse stammen von Rivera, etwa ein akademisches Studienblatt von 1899 in der Slg. des Anahuacalli, Mexiko-Stadt.
- 169 Zeugnis der Witwe Orozcos, in: Orozco (21970), 116. Fernández (1956), 40, spricht von einer Mischung aus Religiosität und Paganismus.
- 170 Charlot, Abb. 21 a-b.
- 171 Katalog Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden 1965, Abb. 63.
- 172 Wolfe, 311f., Abb. 116.
- 173 In mehreren Werken Salazars ergreift Christus gegen die Oberschicht Partei. Erwähnt sei auch Cantús *Hochzeit zu Kana* (1959), Slg. L. Lagos, Mexiko-Stadt, ein buntes mexikanisches Volksfest.
- 174 Die Umdeutung und Umkehrung christlicher Themen durch die mili-

- tante liberale Karikatur wäre ein eigenes Thema, Beziehungen zur Wandmalerei verweisen auf verwandte Bestrebungen.
- 175 Unzufrieden mit dieser Lösung, vernichtete der Künstler das Blatt.
- 176 „But the most enthusiastic persecutors of the Church had their newborn secretly baptized and their dead buried in hallowed ground, just in case. Mexican Marxists found it difficult not to hold on to the spron strings of the Mother they kicked.“ Charlot, 25f.
- 177 Fernández (1949), 40.
- 178 Schade, 81. Titel nach O. Suárez, 275.
- 179 Orozco (?1970), 89. Rodríguez (1967), Abb. 164-166. Fernández (1956), 59.
- 180 Akzeptiert wurde Cantús Selbstbildnis, ebenso das Porträt seines Mäzens Mac Kinley Helm.
- 181 Interview mit der Künstlerin, 1974.
- 182 Camón Aznar.
- 183 Flores Guerrero (1957), 145f. Moyssén (1967), 15: „Fue en el realismo de las imágenes religiosas, en el que los indios se sintieron plenamente identificados con los españoles, de allí que abrazaran con tal devoción el culto a Jesucristo. Ninguna objeción puede hacerse a la herencia señalada, en cuanto tal; pero es indudable también, que el realismo del arte escultórico español fue entendido de otra manera, fue sentido y expresado conforme a la sensibilidad religiosa y artística de los hombres de estas tierras. Es posible, como han tratado de demostrarlo diversos autores, que en el realismo de la imaginería de la Nueva España, hayan intervenido viejos atavismos relacionados con los cultos de las religiones prehispánicas.“
- 184 Interview mit Tibol, nach Tibol, Textos (1974), 106f.
- 185 Siqueiros wurde von Papst zur Eröffnung der neuen vatikanischen Slg. eingeladen, vgl. „Excelsior“, 23. 6. 1973, 21. Der Titel stammt aus einem Interview mit dem Verfasser, 1973. Im Katalog der Collezione vaticana d'arte religiosa moderna, Mailand 1974, fungiert das Werk unter dem Titel *Christus*.
- 186 Die Arbeiten sind den Religionen der Steinzeit, des präkolumbischen Mexiko, der Antike und dem Christentum gewidmet.
- 187 Schade, 67f. Montenegro kannte Ensor.
- 188 Kunstmuseum Basel.
- 189 Zárraga schuf in den Kapellen der Universitätsstadt von Paris (1937) und des Sanatoriums von Guébriant (1933-34) Kreuzwegzyklen, Luis Sahagún in Sahuayo, Michoacán, Hernández Xochitiotzin in Tacámbaro, Michoacán, Federico Cantú in Mexiko-Stadt, Lara Gallardo in Guadalajara, besondere Beachtung verdient Mathias Goeritz' Kreuzweg in der Kirche Santiago Tlatelolco in Mexiko-Stadt, der das *Bild der Bilder* variiert.
- 190 Cortés Juárez, 47.
- 191 In diesem Fall einer Skulptur in der Pfarrkirche von Amecameca. Diese Bildwerke sind oft prächtig gekleidet, Moyssén (1967), Abb. 54.
- 192 Eine Fassung der Veronika von Cantú (1952) besitzt die vatikanische Slg. moderner religiöser Malerei.

- 193 Zapatas Körper stellten seine Feinde in Cuautla zur Schau, um einer Legendenbildung vorzubeugen. Lokale Fotografen schufen Aufnahmen des Ermordeten und des trauernden Volkes. Gironella hat alle erreichbaren Fotos dieser Art ausgewertet. Womack, 319f.
- 194 Schiller 2, 22.
- 195 Fernández (1967), 76. Rebulls *Christus in der Agonie* (1851) ist eine Ausnahme.
- 196 Moyssén (1967), Abb. 91.
- 197 Fernández (1952), 456.
- 198 Das Kreuz mit dem Gemälde hängt an Ketten im Chor. Camón Aznar, Angulo Iníguez (1971), Abb. 114 u. 135.
- 199 Tendenzen der Renaissance verlängernd, beginnt die „Nationalisierung“ christlicher Themen bereits in der mexikanischen Kunst des 19. Jahrhunderts. Im 20. Jahrhundert findet sie ihren Höhepunkt. Parallelen zu Perú und anderen Ländern sind deutlich.
- 200 In San Lorenzo, Mexiko-Stadt, Zuñiga, Abb. 81-85.
- 201 Schiller 2, Abb. 510 u. 515.
- 202 Die zeitliche Abfolge ist ungesichert, lediglich diese Version ist datiert. Orozco korrespondierte über diese Werke am 6. 7. 1942 und 6. 2. 1943 mit dem Sammler Charles Bolles Rogers. Der Verfasser konnte die Briefe im Archiv der Familie Orozco einsehen, sie geben keinen konkreten Aufschluß über die Datierung, belegen jedoch die thematische Anregung durch den Sammler, als Auftragswerk kann nur die erste Fassung gelten.
- 203 Fernández (1945), 117, erwähnt nur drei Versionen.
- 204 Schade, 69.
- 205 Erben, 16. Vgl. auch Rotermund, 265-275.
- 206 Valdés (1943), 311-317, verteidigt die veristische Vergegenwärtigung des Leides, die mächtige Dornenkrone von einem christlichen Standpunkt aus gegen mögliche Vorwürfe der Respektlosigkeit. Maza (1963), 10: „Causó tanta alegría a las mentes religiosas, sanas e inteligentes, el que un día el rebelde José Clemente Orozco pintara una pequeña crucifixión y retratara al Sr. Arzobispo Martínez, que se notó la sorpresa y aun la nostalgia.“ Als eine Kreuzigung Orozcos in einer Ausstellung religiöser Kunst erscheint, protestiert Siqueiros. Vgl. Tíbol, Textos (1974), 99. Fernández (1950), 24f., betont den transzendenten Charakter dieser Werke. Der Vergleich mit Chagall dürfte verwandte Züge aufzeigen: „Hier aber spiegelt sich zwar alles Leiden der Welt im Geschehen am Kreuz. Aber es bleibt fortdauerndes menschliches Schicksal und wird durch Christi Tod nicht aufgehoben. So fehlt der Christusgestalt Chagalls jeder christliche Heils-Sinn.“ Meyer, 416.
- 207 Die Titel stammen von Fernández (1955), 129.
- 208 Schiller 2, 119. Verwandte Deutungen stammen von Rafael Navarro, Hernández Xochitiotzin und Pedro Coronel.
- 209 Vgl. Lelio Orsi „Todeskampf Christi“, S. 145.
- 210 Dalí, 139. Das Werk befindet sich in: Glasgow Art Gallery und Museum.
- 211 Conde, 64.
- 212 Die Kreuzigung wird auch konterrevolutionär verwendet. In „La Guacamaya“ vom 12. 4. 1914 erscheint eine Illustration mit der zwischen

- Carranza und Villa gekreuzigten Personifikation des Vaterlandes. Vgl. González Ramírez u. Fernández, Abb. 410.
- 213 J. M. Puig y Casauranc, Erziehungsminister unter Calles: „La impresión del Cristo se acentúa a la salida de la mina. En perfecta y cruel crucifixión, el minero tolera el registro, y su vida de paria se obscurece aún más, porque una herida diaria sufre en su orgullo con esta humillación.“ Salazar (1926), 191.
- 214 Fernando Celada „Al trabajo“ (vor 1929), in Salazar (1930), 27, ebenda, 67, Juan F. Vereo Guzmán „Poema inconcluso“: „... En estima florecido rumbo al Crestón del Calvario, cruz a cuestras, proletario, caminas encarnecido...“. E. W. Palm verwies mich auf den andalusischen Stil dieser Beispiele.
- 215 Arquín, 113f. u. Abb. 87 u. 88. Riveras Bleistiftskizze nach diesem Wandbild entstand 1920-21 und kann als Vorlage gedient haben.
- 216 Vgl. Brenner. Kelemen, 55f. Vgl. Rivera, Defensa y ataque contra los stalinistas, nach Tibol, Documentación (1974), 78. Siqueiros berichtet, zu dem Adler habe ihn eine Münze mit dem US-Emblem inspiriert. Tibol, Textos (1974), 228.
- 217 Durch die Bekanntschaft mit Trotzki wurde Rivera Gegner des Stalinismus, 1938 schrieb er gemeinsam mit Breton in einem Manifest: „Si rechazamos, sin embargo, toda solidaridad con la casta actualmente dirigente en la URSS, es precisamente porque a nuestros ojos esa casta no encarna el comunismo, sino que es su enemigo más pérfido y peligroso.“ Tibol, Documentación (1974), 83f. Wolfe, 380f.
- 218 Slg. Thomas Corinth, New York. Auch Corinth verzichtet auf Attribute des Heiligen und schildert die Passion eines Menschen.
- 219 Jung, 381f.
- 220 „El vehículo de producción industrial en ese mundo ya no será la máquina que oprime al hombre, al hombre-máquina, sino la máquina-máquina en las manos absolutas del hombre.“ Siqueiros 1952, nach Tibol (1959), 290.
- 221 Frommhold, Text zwischen Abb. 314 u. 315.
- 222 In Orozco Riveras Wandbild *Befreiung* (1962) im Justizpalast von Jalapa erscheinen die Kreuze von Golgatha neben Galgen als Symbole für die Leiden der durch den Faschismus Verfolgten.
- 223 Der Ortspfarrer hatte Acuña als Entgelt Ablässe angeboten, gegen ihn wurden nach dem Skandal kirchliche Sanktionen verhängt, das Werk wurde übertüncht. O. Suárez, 46.
- 224 Auf der Rückseite ein Text Salazars: „Mírate, talvez irredimible humanidad eres tu propio Judás y al unisono... tu probable y holocaustico Cristo...“
- 225 Interview mit dem Verfasser, 1973. Das Werk kombiniert Gedanken, die Francis Bacons *Kreuzigung* (1932) und *Papstfigur und geschlachteter Ochse* (1954) ausdrücken.
- 226 Die Krücken sind auch, worauf E. W. Palm hinweist, als Türme deutbar, sie wären dann eine Anspielung auf die „Baras de fiscales“, Karls V. Wahlspruch „Plus ultra“. Arbeiten mit einer ähnlich blasphemischen

- Tendenz stammen von Gonzalo Ceja und dem Spanier Francisco Plinado.
- 227 Allaz, 12-13: „La pasión del Nazareno involucra cuantos sufrimientos nos rodean. Cristo agoniza hoy allá en Vietnam. Cristo agoniza hoy cerca de nosotros, detrás de la barda que oculta ‚decentemente‘ una colonia proletaria con niños muriendo por desnutrición... Dondequiera que haya injusticia y opresión, Cristo está en agonía.“
- 228 Nr. 3 des Zyklus von 20 Blättern *Mythen des Eies und der Toten* (1969 – 70), vgl. Katalog der Ausstellung im Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt 1970.
- 229 Bialostocki, 115.
- 230 Kollwitz (1967), 101. Ihre Notiz trägt das Datum des 26. 2. 1920.
- 231 Secker, 56f.
- 232 Heinz-Mohr, 44-48.
- 233 Tibol (1970), 181.
- 234 Rodríguez Lozano, 332f. Taracena, 25.
- 235 Interessant ist Rodríguez Lozanos Position, 61, vgl. auch 215: „La política invade la pintura. Un grupo de pintores de izquierda equivoca el camino, creyendo que un cuadro o un muro puede ser un vehículo de propaganda. Esa es doble tontería, porque la propaganda tiene medios propios bien conocidos, tan claros y específicos como el radio, el cine, el volante, la prensa, las conferencias con megáfono para las grandes masas, ésta es la técnica adecuada para dicho objeto. La fuerza de la pintura está en su propia limitación, que vale por sí, por su realización y, sobre todo, por su contenido creador.“
- 236 Castedo, 234, zitiert das Werk als „Pietà“. Einen Entwurf besitzt das Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt.
- 237 Taracena, 27.
- 238 Myers (1957), 93f.
- 239 Schiller 2, 128f. Gregorio Hernández' Pietà in San Miguel, Valladolid, Camón Aznar, Abb. 285, verkörpert den spanischen Typus. Vgl. Carrillo y Gariel, Abb. 24.
- 240 Fernando Robles, La Virgen de los cristeros, México 1959.
- 241 Frommhold, Text zwischen Abb. 314 u. 315: „Die Klage benötigt, um deutlich zu werden das Gleichnis, die Formeln der Idee.“
- 242 Brief an Arthur Bonus u. Beate Jeep-Bonus, Kollwitz (1940), 143 u. 111.
- 243 Eco, 271.
- 244 Mundus Artium, Ohio, Vol. VI, Nr. 1, 1973, Abb. S. 151.
- 245 Panofsky (1927), 261f.
- 246 Sonne, Licht, Feuer sind Schlüsselmotive der revolutionären Kunst: „Si morimos, morimos como soles: despidiendo luz“. Flores Magón, 9, Fanal seines Artikels „Vamos hacia la vida“, der zuerst 1907 erschien.
- 247 Tibol, Textos (1974), 39. Diese Tendenz lebt auch im revolutionären Lied.
- 248 Lankheit, 106.
- 249 Fischer, 11. Es handelt sich um Beckmanns unvollendete Auferstehung von 1916-18.
- 250 Mühlmann, 368.

- 251 Fernández (21967), Tafel 19.
- 252 Díaz Soto y Gama, 3f.
- 253 Die inhaltliche und formale Koinzidenz zu Blakes *Erschaffung Evas* aus *Jerusalem* ist interessant, doch wurde dieser Zyklus erst 1953 publiziert, vgl. Katalog Blake, München 1975, 151. Man könnte hier evtl. einen Impuls durch Nietzsche vermuten, der früh übersetzt wurde.
- 254 Fernández (1956), 148, Abb. 100 u. 101.
- 255 Interview mit dem Verfasser, 1974.
- 256 Diesen Hinweis verdanke ich E. W. Palm.
- 257 Toussaint (1965), Abb. 178.
- 258 Adorno, 344.
- 259 Salazar (1926), 138, spricht vom „Blitz der sozialen Revolution“. Ein verwandtes Motiv erscheint in Tulúm, späte Maya-Kultur, in Form des niederfahrenden Gottes.
- 260 Rivera erklärt diesen Brauch: „Y los quemadores de los judás destruyen en ellos la imagen de alguien a quien odian...“ *Espacios*, México 1949, Nr. 3, o. S.
- 261 López-Rey, 2, Abb. 127.
- 262 In Orozcos Wandbild *Katharsis* (1934) im Palacio de Bellas Artes in Mexiko-Stadt wurde dieses Thema zuerst in einem größeren symbolischen Zusammenhang entwickelt.
- 263 Moyssén (1964), 23-39 u. Kropfinger v. Kugelgen, 113-116.
- 264 In der Pinacoteca Virreinal und im Museo Regional von Guadalupe, Zacatecas. Carrillo y Gariel, Abbl. 76 u. 83. Apokalyptische Motive verbreitet auch die Volkskunst.
- 265 Echavarría, 43. Der Autor zählt fünf Lanzen und schließt daraus auf einen fünften Reiter, links oben wird jedoch eine sechste Lanze sichtbar. Vgl. Fernández (1956), 86.
- 266 Der Zyklus bedeckt zwei Joche des Gewölbes und die Stirnseite der Orgel-empore.
- 267 Offb. 17, 1-10.
- 268 Chadraha, 108, 48f.
- 269 Eine ordinäre Blondine figuriert auch in Orozcos *Katharsis*, das Motiv ist im Verismus ebenfalls häufig.
- 270 Rosenberg, 228.
- 271 In Redons Zyklus über die Apokalypse (ca. 1890) erscheint ein Engel, der vor Ausbruch des tausendjährigen Reiches eine Kette zur Fesselung Satans bringt. Rosenberg, Abb. S. 84.
- 272 Fernández (1956), 126.
- 273 Hier offenbart sich Orozcos Distanz zur christlichen Ikonographie. Vgl. Chadraha, 114.
- 274 Cardoza y Aragón (1965), 49.
- 275 „In der Apokalypse des Johannes, diesem gewaltigen Werk eines Sehers und Dichters, fließen alle vorderasiatischen, iranischen, mesopotamischen, großgriechischen, syrischen und insbesondere der jüdischen apokalyptischen Traditionen zusammen.“ Rosenberg, 147.
- 276 Rodríguez, 174. Ein Vergleich mit Dürer rückt Orozco in ältere Traditionen der Deutung: „Hatte man im Mittelalter die Visionen der Apo-

kalypse als eine prophetische Vorschau der künftigen Menschheitsgeschichte bis zum Weltgericht verstanden, so rückt in der religiösen Gesinnung von Dürers Holzschnitten zur Apokalypse der allzeitliche, stets gegenwärtige Sinn des Geschehens in den Vordergrund.“ Rosenberg, 228.

- 277 Fernández (1962), 287. Chadraha, 61.
- 278 Etwa in Gabriel Flores' Zyklus über die Gründung von Guadalajara im Treppenhaus des dortigen Rathauses, der Orozcos Einfluß verrät.
- 279 In der Apokalypse (6, 2-8) erscheinen die vier Reiter nacheinander.
- 280 Maass, 168f., erwähnt Orozcos Wandbild nicht.
- 281 Clark, Abb. 31. Ein Todesreiter, eine Tuschzeichnung von 1934, stammt auch von Dalí.
- 282 Balmoris Holzschnitt erschien im November 1938 als Titelblatt der Zeitschrift „Futuro“, Frommhold, Abb. 167 u. 264. In der antifaschistischen Kunst ist das Thema der Naziapokalypse allgemein verbreitet.
- 283 Zu Dalís Werk, dem Ölbild von 1940 im Boymans-van Beuningen-Museum, Rotterdam, existiert eine Studie in einer New Yorker Privatslg.
- 284 Vgl. Santamarina.
- 285 Rodríguez (1967), 112.
- 286 Islas García, 16f.
- 287 Maza (1953), 9.
- 288 Lafaye (1974), 154f. u. 281f. Im Kloster der Jungfrau von Guadalupe wird eine große Sammlung von Ex-Votos aus verschiedenen Epochen aufbewahrt.
- 289 Maza (1953), 103.
- 290 Meyer, La Cristiada 3, 285.
- 291 Capistrán Garza, 15 u. 51.
- 292 Usigli, 21.
- 293 Valdés (1949), 4.
- 294 In der Slg. des Anahuacalli befindet sich eine an der Renaissance inspirierte Studie des hl. Petrus (1902) von Rivera.
- 295 Eine verwandte Komposition verwendet Hernández Xochitiotzin in seinem Wandbild *Stigmatisation des hl. Franziskus von Assisi* (1956) im Chor der Pfarrkirche von Tepeyanco, Tlaxcala.
- 296 Die Auftraggeberin beanstandete die indianischen Typen.
- 297 Rodríguez (1967), Abb. 45, Edwards, Abb. 54. Felipe de Jesús, mit bürgerlichem Namen Felipe de Las Casas, wurde 1862 heiliggesprochen. Er ist der Patron der Stadt Mexiko, in deren Kathedrale ihm eine Kapelle geweiht ist, ein Retabel des 18. Jahrhunderts mit anonymer Malerei mit Szenen des Martyriums könnte ebenfalls Anregungen vermittelt haben. Vgl. Toussaint (1948), 163.
- 298 Siqueiros schenkte das Bild dem Centro Universitario Cultural, dem katholischen Gemeindezentrum der UNAM.
- 299 Eine verwandte Deutung nahm Montenegro bereits 1908 in einer Zeichnung auf, ein ähnliches Thema wählte Faustino Salazar für ein Wandbild in der Kirche San Sebastián in Puebla.
- 300 Guerrero Galván abstrahiert weitgehend vom christlichen Typus, vgl.

Francisco de Zumaya (?), San Sebastián, 16. Jahrhundert, Kathedrale von Mexiko-Stadt.

- 301 Jaeckel bezieht sich auf die Leiden des Krieges.
- 302 Fernández (1952), 417. Rodríguez Lozano, 261f. Taracena, 35: „Poéticamente, Rodríguez Lozano fue estructurando un mundo para liberar, dentro de él, al hombre de su tiempo. Empleó símbolos mexicanos que son universales, precisamente comunican un sentido trascendente de la existencia, alentadoramente transhumano y metafísico.“
- 303 Fernández (1952), Abb. 427. Die Temperaskizze in der Slg. der Familie Orozco bleibt unbeachtet.
- 304 Clemente Orozco betonte 1973 in einem Interview, daß dieses Werk ein Schlüssel zur Interpretation des Schaffens seines Vaters sei.
- 305 Heinz-Mohr, 110.
- 306 Rodríguez Prampolini (1969), S. 74f.
- 307 Toussaint (31974), Abb. 144. Der hl. Christopherus erscheint auch in Wandbildern der Kirche Santiago Tlatelolco in Mexiko-Stadt, im Treppenhaus des Dominikanerkonventes von Yanhuitlán, Oaxaca, in Guadalajara als Skulptur an der Kirche Santa Mónica.
- 308 Tibol (1961), Abb. 8 *Los Mitos, San Cristóbal*, Text 16. In diesem Zusammenhang Rodríguez (1967), 116: „Ist nicht Mexiko das Land, in dem sogar die organisierten Arbeiter unter dem Schutz ihrer Gewerkschaften Pilgerfahrten zur Kapelle der Heiligen Jungfrau von Guadalupe zu unternehmen pflegen?“
- 309 Lankheit zu Davids *Tod des Marat*, 109: „Letztlich aber läßt sich diese Suggestionskraft, ja die geheime Sakralität dieses revolutionären Gemäldes nur daraus verstehen, daß dem Künstler für die Bildform des Toten die Vision des antiken Helden und sogar des christlichen Erlösers vor dem inneren Auge gestanden hat: Der tote Heiland der Pietà des Michelangelo in St. Peter gehört in die Ahnenreihe des so unchristlichen ‚Marat‘.“ Diese ausgezeichnete Deutung ist vollinhaltlich auf die mexikanische Kunst anwendbar.
- 310 Auf diesen Typus hat mich E. W. Palm aufmerksam gemacht.
- 311 „Später, in den Tagen der Flüchtlingsschaft habe ich dem toten Blum manche Gedenkrede gehalten — und so ziemlich durch jede ging wie ein rother Faden der Gedanke, daß die Robert-Blum-Feier eine Gedächtniß-Feier der Revolution und der Revolutions-Märtyrer sei, und daß wir in Robert Blum nicht die Person: Robert Blum, sondern die verkörperte Revolution feierten.“ Liebknecht, IV.
- 312 Myers (1957), 93, betont, „daß die Vorstellung, der einzelne könne das Leid der Welt stellvertretend auf sich nehmen, alle Formen des Expressionismus durchdrang“.
- 313 Paradigmatisch bei Azuela, 132f.: „Juchipila, cuña de la Revolución de 1910, tierra bendita, tierra regada con sangre de mártires, con sangre de soñadores... de los únicos buenos!... Y al pie de una resquebrajada enorme y suntuosa como pórtico de vieja catedral, Demetrio Macías, con los ojos fijos para siempre, sigue apuntando con el cañon de su fusil...“ Weiterleben und Auferstehung der Helden feiert auch das lateinamerikanische Revolutionslied.

- 314 Silva Herzog (1973), 207: „No necesitamos ‚leaders‘ sino apóstoles; que tengan alas en el pensamiento y el pecho encendido por el amor a su pueblo.“
- 315 Paz (1959), 13: „Todos conocemos los frutos de esta nueva beatería y a qué extremos morales y estéticos ha conducido el llamado ‚realismo socialista‘.“
- 316 Lützeler, 6.
- 317 Rosenberg, 47f.
- 318 Heute Colegio Vasco de Quiroga. Guerrero ist Mitbegründer von „El Machete“. Vgl. Martínez, Abb. S. 70.
- 319 Islas García, 28.
- 320 Rosenberg, 258 u. 275.
- 321 Flores Guerrero (1957), 113.
- 322 Rosenberg, 264.
- 323 In verwandten Funktionen erscheinen Engelsmotive bei Valéry, Alberti, Rilke. Baumgart, 66, erwähnt in ihrer Analyse der Engel bei Lorca die „Wechselwirkung zwischen der alltäglichen Wirklichkeit und dem Überirdischen, deren Verkörperung unter anderem die Engel sind. Ihre christliche Bedeutung spielt dabei keine Rolle“.
- 324 Rosenberg, 312.
- 325 d’Ors, 69.
- 326 Rosenberg, 53.
- 327 Charlot, 27 u. Abb. 30 zitiert das Werk mit dem Titel „The Spirit of the Occident Descending upon the Americans“, was nicht überzeugt.
- 328 Baumgart, 41.
- 329 Als typologisches Vorbild könnte auch die Szene der Bekehrung des hl. Paulus in der Capella Paolina im Vatikan gedient haben, in der die „Blitzartigkeit des Ereignisses“ symbolisiert wird. Salvini, 263.
- 330 In den Machwerken der nationalistischen Propaganda hat die Gestalt des hl. Michael als Vorbild deutscher Soldaten und Rächer des Reiches traurige Berühmtheit erlangt. Eine eher poetische Allegorie des Sieges zitiert Tamayo in seinem Ölbild *Gerufen von der Revolution* (1935), vgl. Westheim (1957).
- 331 Das Wandbild entstand im Haus der Familie Carreño Gómez Mena in Havanna und wurde von der Besitzerin später zerstört.
- 332 Rosenberg, 91 u. 92f.
- 333 Maza (1964), Abb. 78.
- 334 In einer seiner Graphiken erscheint als Symbol der Hölle der Kopf eines feuerspeienden Monstrums. Dieser Höllenrachen, auf dessen Ursprung in der mittelalterlichen Kunst, z. B. in Wandmalereien des 13. Jahrhunderts in der Kirche St. Austremonie in Issoire, Moyssén (1964), 36, verweist, dürfte eine Reflexion der Kolonialkunst darstellen, wo er etwa in Actopan erscheint.
- 335 Zacharias, 85.
- 336 Grossmann, 211.
- 337 Fuchs, Abb. 75. Artes Visuales, México, Nr. 4, 1974, Abb. S. 19.
- 338 Bialostocki, 115.
- 339 Vgl. Juan Correa, Himmelfahrt Mariens (1685), Kathedrale von Mexiko-

- Stadt. Wichtig ist, daß Orozco das Alphabet mit Blut befleckt zeichnet.
- 340 Fernández (1956), 91. Der Kranich, auf dessen Ikonographie ich in Mexiko durch E.W. Palm hingewiesen wurde, ist Symbol der Tugend und Wachsamkeit, er wird in der Hieroglyphik der Renaissance und der Emblematik und Allegorik des Barock oft zitiert, auch als Christussymbol, etwa in der franziskanischen Ikonographie (Holzrelief und Fresko in den ehem. Franziskanerkonventen von Coyoacán und Alajayucan, Hidalgo).
- 341 Westheim (1966), 76.
- 342 „También había entre ellos centauros; los jinetes eran considerados como tales. Esta visión fantástica de los Conquistadores nada tiene de sorprendente, si se piensa que éstos vieron, entre los indios, ciclopes y amazonas. Si bien los mitos españoles resistieron la prueba de los descubrimientos, los de los indios fueron sometidos a la prueba experimental.“ Lafaye (1970), 181. Pferde werden bereits früh dämonisch gedeutet. Reiter mit dämonischen Zügen enthält das Skizzenbuch des Jacopo Bellini, vgl. Grossmann, Tafel XIV, Abb. 18. Sie werden in Mexiko häufig mit Themen der Konquista verbunden, etwa in Moreno Capdevilas Wandbild *Die Zerstörung von Tenochtitlán* (1964) im Museum der Stadt Mexiko.
- 343 Eine umfassende Deutung dieses Zyklus ist noch unpubliziert.
- 344 In der Karikatur der französischen Revolution wurden Gegner bevorzugt als Tiere gezeißelt. In einer Illustration aus „El Debate“ vom 11. 12. 1909, Nr. 9, wird Bernardo Reyes von einer Schlange mit den Köpfen von sechs zeitgenössischen mexikanischen Politikern erwürgt.
- 345 Fernández (1956), 122, deutet das Wandbild als Allegorie der industriellen Entwicklung Mexikos, das Petroleum, für dessen Nationalisierung um diese Zeit eine Kampagne geführt wurde, nennt er „monstrue fantástico que se consume a sí mismo. Y no obstante del gran tigre — con su cola estirada, sus múltiples garras, como de águila, sus afilados colmillos y su fiera mirada — defiende y está dispuesto a defender siempre aquellas grandes miserias materiales“.
- 346 Secker, Abb. 202.
- 347 Rosenberg, 278.
- 348 „Vamos compañeros; vamos a la lucha, a matar Abeles, a tumbar iglesias; somos los Caínes, somos los Sansones, somos los demonios rojos de la época!“ Salazar (1926), 205.
- 349 Fledermausflügel sind seit dem späten Mittelalter ein Attribut der Dämonen.
- 350 Malraux, 42f.
- 351 Hinter einzelnen Motiven ist eine individuelle Ikonographie mit einem breitem Interpretationsspielraum zu vermuten. Goyas Werke der *Quinta del Sordo* bieten sich zum Vergleich an.
- 352 Cuevas (1959), (1964).
- 353 Sehr interessante Marxismuskritik bei Stojanović.
- 354 Kolakowski (1974), 1112.
- 355 Teufel und Dämonen, die in der mexikanischen Malerei oft als Kobolde populärer Topoi erscheinen, werden hier nur erwähnt. Eine spezifische

- Form der Dämonenbeschwörung ist die Judasverbrennung am Samstag der Karwoche.
- 356 Rodríguez Prampolini (1969), 74.
- 357 Ebenda, 89.
- 358 Siqueiros betonte in einem Interview 1973, daß er bewußt an die Verfluchung eines Verräters anknüpfe. Gerupfte Hähnen mit Männerköpfen werden auch in Goyas *Capricho* Nr. 20 gestraft, Siqueiros deutet dieses Motiv politisch um.
- 359 Grossmann, 211, diagnostiziert Parallelen in der lateinamerikanischen Literatur der zwanziger bis vierziger Jahre: „Im Manichäismus tritt am deutlichsten der Erlösungsgedanke: Überwindung der Finsternis durch das Licht hervor, nach urchristlich gnostischer und parsischer Vorstellung.“
- 360 Das Motiv des Festhaltens am Kreuz ist bereits in Herráns Bildnis des Laienbruders von San Miguel Ausdruck intensiver Frömmigkeit. Diese Formel wird als Träger klerikalen Versagens umgekehrt.
- 361 Angulo Iníguez (1951), Abb. 14.
- 362 Fernández (1956), 69f. u. Rodríguez (1967), 170.
- 363 Maza (1964), Abb. 71.
- 364 „Gesellschaftliche Kämpfe, Klassenverhältnisse drücken in der Struktur von Kunstwerken sich ab; die politischen Positionen, die Kunstwerke von sich aus beziehen, sind demgegenüber Epiphänomene, meist zu Lasten der Durchbildung der Kunstwerke und damit am Ende auch ihres gesellschaftlichen Wahrheitsgehalts. Mit Gesinnung ist wenig getan.“ Adorno, 344.
- 365 Rodríguez (1967), 169.
- 366 „Die Lauterkeit, die Jakobinermütze nur in einem bestimmten Sinn zu verwenden, war von einigen, teils mystifizierten Vorstellungen über Frankreich erzeugt worden. Mit der Politik, die 1938 in München praktiziert wird, schwindet die Ehrfurcht, und das Symbol wird zu einem negativen Zeichen.“ Frommhold, 87. Für Orozco ist die Jakobinermütze bereits in der Escuela Nacional Preparatoria Ziel bitteren Hohnes. Dabei verarbeitet er mexikanische Erfahrungen, etwa der liberalen Politik.
- 367 Vgl. Katalog Kokoschka, Staatsgalerie Stuttgart 1966, Abb. S. 37.
- 368 Eine endgültige Interpretation des Atriumkreuzes wird erwartet. In Anlehnung an Vorbilder des 16. Jahrhunderts schuf Hernández Xochitiotzin ein Holzkreuz mit Motiven der Passion, heute im Sanatorio Guadalupe in Puebla, ein ähnliches Kreuz von Chávez Morado besitzt das Hotel Jurica, Querétaro. Weitere Beispiele in O’Gormans Wandbild *Vereinigung der Kulturen Amerikas und Europas* (1966-67) am Teatro Centro de Convenciones, San Antonio, Texas.
- 369 Fernández (1971), 27.
- 370 Staatsgalerie Stuttgart.
- 371 Orozco (21970), 67f.
- 372 Als Vorbild diente die große Coatlicue im Saal der Mexica-Kultur, Museo Nacional de Antropología.
- 373 Fernández (21967), 156f.

- 374 Echavarría, 30-32.
 375 Fernández (1956), 90.
 376 Vasconcelos (1952), 161.
 377 Lafaye (1974), 205.
 378 Ebenda, 207 u. 210ff.
 379 In diesen Zusammenhang gehört García Nerezos Werk „Expresión de ayer y de hoy, síntesis histórica de México“, das leider verschollen ist.
 380 Lafaye (1974), 276f.
 381 Westheim (1966), 73.
 382 Gerhart Hauptmann veröffentlichte 1920 seinen „Weißen Heiland“, D.H. Lawrences „The Plumed Serpent“ erschien 1926 in London.
 383 Cardoza y Aragón (1953), 303.
 384 „En forma muy original la cabeza de Cristo, de la composición anterior, quedó como un elemento, como un símbolo místico, y en realidad es su clave y presta un aire esotérico al asunto, que está caracterizado por la serenidad de la escena. El pintor iba encontrado con firmeza su propia manera de expresarse y en ‚La Huelga‘ dejó planteado un conflicto central de nuestro tiempo: Cristo y la bandera roja. Dos símbolos de dos universalismos y una puerta que cubre la incógnita del futuro.“ Fernández (1956), 39. E. W. Palm verweist auf die rote Fahne, die, aufgezogen, den Kopf Christi verdecken könnte. Weshalb Orozco die erste Fassung übermalt hat, erklärt er in seinen Schriften nicht. Tibol (1970), 155f., vermutet einen Einfluß des Manifestes auf ihn. Er entwickelte seine Ideen meist in einem Zyklus, der die Deutung der Einzelszenen absichert.
 385 Einige Zeichnungen im Archiv der Familie Orozco zeigen Christus im Profil bzw. Halbprofil, das Kreuz fallend. In den letzten Entwürfen wurden die kulturellen Symbole hinzugefügt, Christus frontal ins Bild gesetzt, die Drastik der Wundmale betont.
 386 Fernández (1956), 90.
 387 „Abominación del mundo por sus pecados, parece haber sido lo expresado en los muros de la Baker Library, así los contextos lo indican. Abominación de un mundo al que ni el dolor, ni el sacrificio salvan. Es la última desesperanza, porque no quedará piedra sobre piedra, ni fórmula que sirva, ni cruz a qué asirse... pero aún queda Dios.“ Fernández (1949), 41-42.
 388 Bauer, 101.
 389 Füglistner, Tafel XXIII. Es ist unwahrscheinlich, daß Orozco dieses Bild kannte.
 390 Bousquet, Abb. 107.
 391 Dazu Barlachs Tagebuchnotiz vom 3. 10. 1916: „— eine Zeichnung dem Bildermann geschickt — Christus wird vom Teufel auf einen Berg geführt und zeigt ihm die Reiche der Welt (lauter Kreuze, soweit das Auge blickt). Im Mittelpunkt ragt Golgatha mit drei Kreuzen. Text: ‚1916 nach Christi Geburt‘. Der Teufel sagt: ‚Deine lieben Christen sind doch teufelsmäßig gelehrig!‘“ Katalog Barlach, Bremen 1968.
 392 Rojas Garcidueñas (²1968). Der Autor behandelt Ausstrahlung und Ikonographie Don Quijotes von der Kolonialzeit bis zur Gegenwart.

- 393 Torriente (1970).
- 394 Unamunos Essa „Mi Religión“ erschien z.B. im Juliheft der „Revista Moderna“ von 1908, 307-311.
- 395 Unamuno 4 (1943), 182-183.
- 396 Über die mexikanische Revolution existiert eine reiche, kontroverse Literatur. Autoren wie Cosío Villegas, Silva Herzog, Cockcroft, Gilly sind sich in der Einschätzung ihrer Widersprüchlichkeit einig.
- 397 „Der Liberalismus kritisierte die alte Ordnung und zielte auf eine soziale Gesetzgebung. Er ist keine Religion, sondern utopische Ideologie, die nicht tröstet, sondern kämpft und den Begriff des Jenseits durch den einer irdischen Zukunft ersetzt. Er verteidigt den Menschen, ignoriert jedoch eine Hälfte des Menschen, die im Mythos, der Kommunion, der Fiesta, der Erotik, im Traum zum Ausdruck kommt.“ Paz (1970), 101.
- 398 Miguel Mendoza López y Schwertfeger, *Tierra libre*, México 1915, nach Silva Herzog (1973) 2, 151f.
- 399 Bloch, 210.
- 400 Der mexikanische Messianismus als Ganzes ist bisher kaum erforscht. Dieses Kapitel kann nur eine Problemskizze versuchen.
- 401 Francisco Bañuelos in einem Brief vom 8. 5. 1878 an Juan de la Mata de Rivera: „...porque la tierra tiene millones de pechos (mamillas), ella es nuestra segunda madre, nuestra nodriza, ella es la diosa, tipo de la fecundidad de la Mitología.“ Nach García Cantú (1969), 218. Die mythologische Struktur der Revolution wird von vielen mexikanischen Autoren erkannt, etwa Mauricio Magdaleno: „Toda auténtica revolución produce una mística. La mística de la Revolución Mexicana se refiere a la tierra como sujeto trascendental y capital de nuestro significado de pueblo.“ 2.
- 402 Díaz Soto y Gama, 3.
- 403 Secker, Abb. 82. Silva Herzog (1973), 21.
- 404 Garaudy, 146.
- 405 Zu den interessanten Parallelen zwischen russischem und mexikanischem Messianismus Sarkisyanz, 39f.
- 406 Mühlmann, 395 u. 227f.
- 407 Mühlmann, 305, betont bei seiner Analyse des Erlöser-Königs, „daß alle diese archetypischen Gestalten mit historischen Persönlichkeiten besetzt werden können, und daß sie dadurch — und nur dadurch — virulent werden“. Vgl. auch 365f.
- 408 Fabrik und Sonne — ein Motiv der sozialistischen Kunst, Beitrag des Arbeitskreises am Kunsthistorischen Institut der Universität Tübingen, in: Katalog „Kunst in der Revolution“, Frankfurt 1972. In der präkolumbischen Kunst ist die Sonne ein mythisches Leitmotiv, in der liberalen Pressekarikatur personifiziert sie ebenfalls positive Kräfte, vgl. González Ramírez u. Fernández, Abb. 364.
- 409 Salazar (1926), 127.
- 410 Mühlmann, 384.
- 411 Kolakowski (1973), 17.
- 412 „Tanto el Europeísmo como el Nacionalismo han fracasado o tendrán que fracasar porque son formas extremas de una realidad que se en-

- cuentra entre ambas.“ Zea, 64. Die dogmatische Selektion der Geschichte behinderte diese Erkenntnisse.
- 413 Lanternari, 469.
- 414 Auch die revolutionäre Literatur deutet Moses messianisch, beispielsweise Higinio C. García: „Y tú nuevo Moisés, paladín de las huestes de tu clase, cuando éstas tengan sed en su camino, si de una vara al toque un manantial no nace, cataratas de bronce te ofrecerá el destino.“ In Salazar (1930), 175.
- 415 Vasconcelos’ „Raza Cósmica“ erschien 1925, Antonio Casas „Concepto de la historia universal“ 1923.
- 416 Flores Magón, Antología. García Cantú (1969), 120f.
- 417 Salazar (1926), 20f. u. 40: „...México, el país de los supremos esfuerzos emancipadores y la investigación doctrinal pura.“
- 418 Ebenda, 127
- 419 Ebenda, 199f., 63, 73, 208.
- 420 Ebenda, 137.
- 421 Das Buch entstand im Rahmen der Kampagne um die sozialistische Schule. Vgl. dazu O’Gormans Zeugnis im Anhang.
- 422 Silva Herzog (1973), 208. Vgl. auch O’Gormans Zeugnis im Anhang.
- 423 Paz (1959), 9.
- 424 Westheim (1966), 27.
- 425 „Symbolische Darstellungen der gesellschaftlichen Realität zu propagandistischen Zwecken können unmittelbar an der Realität geprüft werden. Symbolische Darstellungen einer Scheinwelt müssen zweifach entziffert werden: denn zunächst hat sich ja die gesellschaftliche Realität verzerrt oder unvollständig im Bewußtsein von einzelnen Menschen, Gruppen oder Klassen abgebildet; diese Scheinwelt wurde dann von Propagandisten in Symbole übersetzt. Sie wirken auf das unaufgeklärte Bewußtsein deshalb suggestiv, weil sie es bestätigen und verstärken. Den Adressaten derartiger Propaganda wird jede Realitätsprüfung erspart.“ R. Dieterich, R. Grübling u. K. Staeck, Realität des Abgebildeten und „Realität der Abbildung“ in der Plakatpropaganda deutscher Parteien, in: Katalog Documenta 5, Kassel 1972, Kapitel 7, 4.
- 426 Garaudy, 146.
- 427 Kolakowski (1973), 133. Vgl. auch Horkheimer u. Adorno, 12.
- 428 Hofmann (1969), 39.
- 429 Kolakowski (1973), 38.
- 430 Ramos, 69f. Topoi der Karikatur der französischen Revolution wurden in der liberalen Pressekarikatur auf mexikanische Verhältnisse übertragen. Vgl. González Ramírez u. Fernández mit Blum, La Caricature Révolutionnaire, 1789 à 1795.
- 431 Hofmann (1974), 81.
- 432 Dr. Atl publizierte 1922 „Las artes populares de México“, 2 Bde., 1922 – 27 mit Toussaint „Iglesias de México“, 6 Bde. Siqueiros bekräftigte 1973 in einem Interview mit dem Verfasser sein Interesse für Kolonialkunst. Die Anregungen durch die präkolumbische Vergangenheit bleiben bis in die Gegenwart lebendig. O’Gorman bezog sich für sein Wandbild in Pátzcuaro auf den Codex „Relación de Michoacán“, vgl. Luna

- Arroyo (1973), 140.
- 433 Hauser 1, 824f
- 434 Bousquet, 291.
- 435 Mann, 53, bezieht sich auf die russische Revolution, deren literarische Vorbereitung.
- 436 Nach García Cantú (1969), 173f.
- 437 Füglistner, 167. Ein Vergleich mit der christlichen Kunst drängt sich auf. Vgl. auch Anm. 155 u. 364.
- 438 Der Blaue Reiter, Hrsg. von Wassily Kandinsky u. Franz Marc, Dokumentarische Neuausgabe von K. Lankheit, München 1965, 323f. (ursprünglich März 1914).
- 439 Hartlaub, 97.
- 440 Myers (1957), 82 f. u. 92.
- 441 Hamann u. Hermand, 40.
- 442 Bäumer, 27.
- 443 Peter Hielscher, George Grosz in der Turnhalle, Zum politischen Wandbild in der Weimarer Republik, in Katalog „Wem gehört die Welt – Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik“, Berlin 1977, 269f., vgl. auch 322. Weder Völker noch Vogeler, etwa dessen Wandbild *Der Golgathaweg der Proletarier* (1926) dürften in Mexiko früh bekanntgeworden sein. Riveras kurzer Deutschlandaufenthalt von 1928 sollte nicht überbewertet werden, seine illustrierte Autobiographie fand einiges Echo. Die Beziehungen zwischen Muralismus und Verismus, eher auf verwandten Bestrebungen basierend, wären eine eigene Untersuchung wert. Grosz war bereits in den zwanziger Jahren in den USA bekannt, Dix weniger. Andererseits wurde der Muralismo von den zwanziger Jahren an in Europa bekannt.
- 444 Rodríguez Prampolini (1969), 95f.
- 445 Schiller 1, 37.
- 446 Bialostocki, 113f.
- 447 Mühlmann, 400f.
- 448 Die Psychologie des Jung-Kreises geht davon aus, daß die Archetypen aus dem kollektiven Unbewußten stammen und in Märchen, Träumen, Mythen und Kunst in die Welt projiziert werden. Der Archetypus ist demnach eine Disposition, „welche in einem gegebenen Moment der Entwicklung des menschlichen Geistes zu wirken beginnt...“, Jung verweist auch auf die „unerläßlichen sozialen Bedingungen“, 374 u. 351.
- 449 Panofsky (1975), 3-31.
- 450 Baudouin, 109.
- 451 Ebenda, 177.
- 452 Eliade, 206.
- 453 Lankheit, 119. Vgl. auch Eliade, 209.
- 454 Schiller 3, 44.
- 455 Eco, 19f. u. 221.
- 456 Ebenda, 191.
- 457 „En muchas ocasiones nuestra Revolución adquiere los perfiles de un gran mito inspirando los más contradictorios programas revolucionarios de carácter político y social.“ Zea, 37.

- 458 Hartwig u. Riha, 92.
- 459 Hofmann (1959), 17: „Mit ihrem Postulat, Kunst und Ratio müßten übereinstimmen — Herbert Marcuse sieht sogar die Koinzidenz beider voraus —, bringt sich die marxistische Kritik immer dann in Schwierigkeit, wenn sie dem Irrationalen konfrontiert wird.“
- 460 Lanternari, 13.
- 461 Dazu Adorno, 36: „Gleichwohl ist nichts der theoretischen Erkenntnis moderner Kunst so schädlich wie ihre Reduktion auf Ähnlichkeiten mit älterer. Durchs Schema ‚Alles schon dagewesen‘ schlüpft ihr Spezifisches; sie wird auf eben das undialektische, sprunglose Kontinuum geruhiger Entwicklung nivelliert, das sie aufsprengt... Am Verhältnis der modernen Kunstwerke zu älteren, die ihnen ähneln, wäre die Differenz herauszuarbeiten. Versenkung in die geschichtliche Dimension müßte aufdecken, was einst ungelöst blieb; nicht anders ist das Gegenwärtige mit dem Vergangenen zu verknüpfen.“
- 462 Yurkievich, in Bayón, 174.
- 463 „Si todo arte es siempre la medida de la postura de unos hombres frente al mundo y frente a sí mismos, el arte latinoamericano, ya sea que nos parezca ahora mejor o peor en tales o cuales épocas y lugares, ha sido la medida de las reacciones nuestras frente a ‚lo otro‘, ha sido la medida de nuestra autodefinición como alguien con un rostro determinado.“ Manrique, in Bayón, 21 f.
- 464 Zea, 17.
- 465 Eco, 277f.
- 466 Ramos, 69f.
- 467 Zea, 36f.

LITERATURVERZEICHNIS

- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt/Main 1970.
- Allaz, Tomás G.: El sentido subversivo de la pascua. In: Revista de revistas, Mexiko-Stadt, Nr. 46, 11. 40. 1973.
- Andrade, Carmen: La Pinacoteca Virreinal. México 1974.
- Angulo Iníiguez, Diego: Pedro de Campaña. Sevilla 1951.
- Pintura del siglo XVII. Ars Hispaniae, Bd. 15. Madrid 1971.
- Arquin, Florence: The shaping of an artist. Norman, Oklahoma 1971.
- Atl: Las artes populares de México. 2 Bde., México 1922.
- Atl/Benítez/Toussaint: Iglesias de México. 6 Bde., México 1924-27.
- Aurenhammer, Hans: Lexikon der christlichen Ikonographie. Wien 1959f.
- Azuela, Mariano: Los de abajo. Colección popular. México ¹²1973.
- Bataillon, Marcel: Erasmo y España, México u. Buenos Aires 1950.
- Bäumer, Ludwig: Das Wesen des Kommunismus. Hannover 1919.
- Bauer, Margarete: Die Ikonographie der Höllenfahrt Christi von ihren Anfängen bis zum XVI. Jahrhundert. Diss. Phil., Göttingen 1948.
- Baudouin, Charles: Psychoanalyse des religiösen Symbols. Würzburg 1962.
- Baumgart, Hildegard: Der Engel in der modernen spanischen Literatur. Genf u. Paris 1958.
- Baur, Otto: Bestiarium Humanum, Mensch-Tier-Vergleich in Kunst und Karikatur. München 1974.
- Beißwanger, Konrad: Illustrierter Pfaffenspiegel. Nürnberg 1920.
- Bialostocki, Jan: Stil und Ikonographie. Dresden 1966.
- Bittner, Herbert: George Grosz. New York 1960.
- Bloch, Ernst: Thomas Münzer als Theologe der Revolution. Erweiterte Ausgabe, Frankfurt/Main 1972.
- Blum, André: La Caricature Revolutionnaire, 1789 à 1795. Paris 1917.
- Bousquet, Jacques: Malerei des Manierismus. München 1963.
- Braunfels, Wolfgang: Die heilige Dreifaltigkeit. Düsseldorf 1954.
- Brenner, Anita: Idols Behind Altars. New York ²1970.
- Camin, Manuel: La Pasión según Tacho. In: Revista de revistas, Nr. 46, 11. 4. 1973.
- Camón Aznar, José: La Pasión del Cristo en el arte español. Madrid 1949.
- Capistrán Garza, René: La Virgen que forjó una patria, El Tepeyac cimientó espiritual de América. México 1939.
- Cardoza y Aragón, Luis: Pintura mexicana contemporánea. México 1953.
- México, pintura activa. México 1961.
- Mexikanische Malerei der Gegenwart. Prag 1965.
- Carrillo Azpeitia, Rafael: Siqueiros. México 1974.

- Carrillo Gil, Alvar: Los nuevos científicos hablan por boca del INBA. In: Novedades, México en la cultura, Nr. 617, 8. 1. 1961.
- Picasso, la tauromaquia. In: Novedades, México en la cultura, Nr. 658, 22. 10. 1961.
- Carrillo y Gariel, Abelardo: El pintor Miguel Cabrera. México 1966.
- Caso, Antonio: El concepto de la Historia Universal. México 1923.
- Castedo, Leopoldo: A History of Latin American Art and Architecture. New York u. Washington 1969.
- Castro, Americo: Spanien, Vision und Wirklichkeit. Köln 1957.
- Castro Mantecón, Javier/Zárate Aquino, Manuel: Miguel Cabrera, pintor oaxaqueño del siglo XVIII. México 1958.
- Chadraba, Rudolf: Dürers Apokalypse, Eine ikonologische Deutung. Prag 1964.
- Charlot, Jean: The Mexican Mural Renaissance, 1920–1925. New Haven u. London 1963.
- Clark, Kenneth: Rembrandt and the Italian Renaissance. London 1966.
- Clavijero, Francisco Xavier: Historia antigua de México. Bologna 1780.
- Cockcroft, James D.: Intellectual precursors of the Mexican Revolution, 1900–1913. Austin u. London 1968.
- Codex Vaticanus, El manuscrito messicano Vaticano 3738 detto il Codice Ríos. Roma 1900 (Reprint).
- Coll, Josefina Oliva de: La resistencia indígena ante la conquista. México 1974.
- Conde, Teresa del: Julio Ruelas. México 1976.
- Cortés Juárez, Erasto: El grabado contemporáneo, 1922–1950. México 1951.
- Cosío Villegas, Daniel (Hrsg.): Historia moderna de México. 10 Bde., México 1955–72.
- La Constitución de 1857 y sus críticos. México 1973.
- Courthion, Pierre: Georges Rouault. Köln 1962.
- Cuarenta siglos de plástica mexicana, Bd.3: Arte moderno y contemporáneo. México 1971.
- Cuevas, José Luis: The worlds of Kafka and Cuevas. Philadelphia 1959.
- Crime by Cuevas. New York 1964.
- Cuevario. México 1973.
- Cuevas, Mariano: Historia de la Iglesia en México. 5 Bde. México 1946–47.
- Dalí, Salvador: Meine Leidenschaften. Gütersloh 1969.
- Dessau, Adalbert: Der mexikanische Revolutionsroman. Berlin 1967.
- Díaz, Marco: La pintura mural mexicana y su repercusión en Latinoamérica. In: Latinoamérica, Anuario de Estudios Latinoamericanos, Nr. 5, México 1972.
- Díaz Díaz, Fernando: Santa Anna y Juan Alvarez frente a frente. México 1972.
- Díaz Soto y Gama, Antonio: Un ataque a fondo de la Revolución. In: El Universal, 17. 11. 1943.
- D'Ors, Eugenio: Introducción a la vida angelica, cartas a una soledad. Buenos Aires 1941.
- Duwakin, Wiktor: Rostafenster, Majakowski als Dichter und bildender Künstler. Dresden 1975.

- Echavarría, Salvador: Orozco, Hospicio Cabañas. México 1973.
- Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 1972.
- Edwards, Emily: Painted Walls of Mexico. London 1966.
- Eliade, Mircea: Ewige Bilder und Sinnbilder. Olten u. Freiburg i. Br. 1958.
- Erben, Wilhelm: Marc Chagall. München 1957.
- Erich, Oswald Adolf: Die Darstellung des Teufels in der christlichen Kunst. Berlin 1931.
- Fallani/Mascherpa/Mariani: Collezione vaticana d'arte religiosa moderna. Mailand 1974.
- Fernández, Justino: El Arte Moderno en México, Siglos Siglos XIX y XX. México 1937.
- Prometeo, Ensayo sobre pintura contemporánea. Mexico 1945.
 - La trascendencia en la obra de Orozco. In: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Vol. 18, México 1950.
 - Arte moderno y contemporáneo de México. México 1952.
 - Textos de Orozco, con un estudio y un apéndice por... México 1955.
 - Obras de José Clemente Orozco en la Colección Carrillo Gil. 2 Bde, 1: México 1949; 2: Complemento y notas del Dr. Alvar Carrillo Gil. México 1953.
 - Orozco, forma e idea. México 1956.
 - Coatlicue, Estética del arte indígena antiguo. México 1959.
 - El hombre, Estética del arte moderno y contemporáneo. México 1962.
 - La pintura moderna mexicana. México 1964.
 - El arte del siglo XIX en México, México 1967.
 - Pedro Coronel, pintor y escultor. México 1971.
- Fischer, Friedrich W.: Der Maler Max Beckmann. Köln 1972.
- Flores Guerrero, Raúl: La Semana Santa en Tasco. In: Novedades, México en la cultura, Nr.4, 27. 4. 1952.
- Cinco pintores mexicanos. México 1957.
- Flores Magón, Ricardo: Antología, Introducción y selección de Gonzalo Aguirre Beltrán. México 1970.
- Frommhold, Erhard (Hrsg.): Kunst im Widerstand. Dresden 1968.
- Fuchs, Eduard: Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit. Berlin 1902.
- Füglister, Robert L.: Das lebende Kreuz, Ikonographisch-ikonologische Untersuchung der Herkunft und Entwicklung einer spätmittelalterlichen Bild-idee und ihrer Verwurzelung im Wort. Einsiedeln 1964.
- Garaudy, Roger: Marxismus im 20. Jahrhundert. Hamburg 1969.
- García Cantú, Gastón (Hrsg.): El pensamiento de la reacción mexicana, 1810–1962. México 1965.
- El socialismo en México, siglo XIX. México 1969.
 - La utopía de la Iglesia. In: Plural, Nr. 1, 1. 10. 1971.
- García Icazbalceta, Joaquín: Don Fray Juan de Zumárraga, primer obispo y arzobispo de México. 4 Bde, México 1947.
- García Ponce, Juan/Carrington, Leonora: Leonora Carrington. México 1974.
- García Rivas, Heriberto: Pintores mexicanos, 150 biografías de los pintores mas famosos a partir del siglo XVIII hasta nuestros días. México 1965.
- Garrut, José Maria: Dos siglos de pintura catalana (XIX y XX). Madrid 1974.

- Giffords, Gloria Kay: Mexican Folk Retablos, Masterpieces on Tin. Tuscon, Arizona 1974.
- Gillet, Louis: L'art dans l'Amérique Latine. In: André Michel, Histoire de l'art. Bd. VIII, Paris 1929.
- Gilly, Adolfo: La revolución interrumpida, México 1910–1920: una guerra campesina por la tierra y el poder. México ³1973.
- González Navarro, Moisés: La ideología de la Revolución Mexicana. In: Historia Mexicana, X, 4, abril-junio 1961.
- González Ramírez, Manuel/Fernández, Sergio: La caricatura política, Bd. 2: Fuentes para la Historia de la Revolución Mexicana. México 1955.
- Grossmann, Otto: Das Reiterbild in Malerei und Plastik. Berlin 1931.
- Grossmann, Rudolf: Vom Teufel in der lateinamerikanischen Literatur. In: Studia iberica, Festschrift für Hans Flasche, hrsg. von Karl H. Körner. Bern u. München 1973.
- Guerría Lacroix, Jorge: Hernán Cortés y Diego Rivera. México 1971.
- Guzmán, Martín Luis: Tormento sobre México. In: Novedades, México en la cultura, Nr. 507, 20. 11. 1958.
- Haftmann, Werner: Emil Nolde. Köln 1958.
- Hamann, Richard/Hermand, Jost: Expressionismus. Berlin 1975.
- Hanke, Lewis: El prejuicio racial en el Nuevo Mundo. México ²1974.
- Hartlaub, Gustav F.: Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst. Leipzig 1919.
- Hartwig, Helmut/Riha, Karl: Politische Ästhetik und Öffentlichkeit, 1848 im Spaltungsprozeß des historischen Bewußtseins. Fernwald 1974.
- Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. 2 Bde, München 1953.
- Heer, Friedrich: Die Dritte Kraft. Der europäische Humanismus zwischen den Fronten des konfessionellen Zeitalters. Frankfurt/Main 1960.
- Heinz-Mohr, Gerd: Lexikon der Symbole, Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Düsseldorf u. Köln 1971.
- Henríquez Ureña, Pedro: Historia de la cultura en la América Hispánica. México 1947.
- Hofmann, Werner: Kunst und Politik. Köln 1969.
- Das irdische Paradies. München ²1974.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt/Main 1973.
- Islas García, Luis: Las pinturas guadalupanas de Fernando Leal en el Tepeyac. México 1950.
- Jung, C.G.: Symbolik des Geistes. Zürich 1948.
- Kandinsky, Wassily/Marc, Franz: Der Blaue Reiter, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München 1965 (zuerst 1912 ff.).
- Kelemen, Pál: Baroque and Rococo in Latin America. New York 1951.
- Kolakowski, Leszek: Die Gegenwärtigkeit des Mythos. München 1973.
- Kann der Teufel erlöst werden? In: Merkur, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Nr. 319, Dezember 1974.
- Kollwitz, Käthe: Tagebuchblätter und Briefe, hrsg. von Hans Kollwitz. Berlin 1940.
- Aus meinem Leben. Berlin 1967.

- Konetzke, Richard: Süd- und Mittelamerika I: Die Indianerkulturen Altamerikas und die spanisch-portugiesische Kolonialherrschaft. Frankfurt/Main 1974.
- Kriss-Rettenbeck, Lenz: Ex-Voto, Zeichen, Bild und Abbild im christlichen Votivbrauchtum. Zürich 1972.
- Kropfinger v. Kügelgen, Helga: Problemas de aculturación en la iconología franciscana de Tecamachalco. In: Comunicaciones, Proyecto Puebla-Tlaxcala, Primer Simposio, Nr. 7, 29. 1. – 2. 2. 1973.
- Lafaye, Jacques: Los conquistadores. México 1970.
- Quetzalcóatl et Guadalupe. La formation de la conscience nationale au Mexique. Paris 1974.
- Lankheit, Klaus: Revolution und Restauration. Baden-Baden 1965.
- Lanternari, Vittorio: Religiöse Freiheits- und Heilsbewegungen unterdrückter Völker. Neuwied u. Berlin o. J. (1966).
- Leymarie, Jean: Französische Malerei. Das 19. Jahrhundert. Genf 1962.
- Liebknecht, Wilhelm: Robert Blum und seine Zeit. Nürnberg 1888.
- Linati, Claudio: Trajes civiles, militares y religiosos de México (1828). México 1956.
- List Arzubide, Germán: Práctica de Educación irreligiosa. Para uso de las Escuelas Primarias y Nocturnas para Obreros. México 1934.
- López-Rey, José: Goyas Caprichos. 2 Bde, Princeton 1953.
- López Velarde, Ramón: El Cofrade de San Miguel. In: México en el arte, Nr. 7, primavera de 1949.
- Luna Arroyo, Antonio: Francisco Goitia. México 1958.
- Juan O'Gorman, Autobiografía, Antología, Juicios Críticos y documentación exhaustiva sobre su obra. México 1973.
- Lützel, Heinrich: Die Gestalt der Heiligen. Freiburg 1943.
- Maass, Max Peter: Das Apokalyptische in der modernen Kunst. Endzeit oder Neuzeit, Versuch einer Deutung. München 1965.
- MacKinley, Helm: Modern Mexican Painters. New York u. London 1941.
- Madariaga, Salvador de: Spanien. Stuttgart 1955.
- Magdaleno, Mauricio: Alrededor de la novela mexicana moderna. In: El Libro y el Pueblo, Bd. 14, Nr. 4, 1941.
- Malraux, André: Goya, ein Essay. Köln 1957.
- Mann, Heinrich: Ein Zeitalter wird besichtigt. Berlin 1947.
- Manrique, Jorge Alberto: ¿Identidad o modernidad? In: América Latina en sus artes, hrsg. von Damián Bayón. México 1974.
- Martínez, Ignacio: Pintura mural, siglo XX. Guadalajara, México 1960.
- Maza, Francisco de la: El Guadalupanismo Mexicano. México 1953.
- Nuestra Epoca es Impotente Para Crear un Arte Religioso, Los vitrales de la Catedral. In: Novedades, México en la cultura, Nr. 739, 19. 5. 1963.
- El pintor Cristóbal de Villalpando. México 1964.
- Mejía Zúñiga, Raúl: Benito Juárez y su generación. México 1972.
- Méndez Leopoldo (Hrsg.): En nombre de Cristo... han asesinado a mas de 200 maestros. México 1939.
- Méndez Plancarte, Gabriel: Humanistas de siglo XVIII. México 1941.
- Meyer, Franz: Marc Chagall, Leben und Werk. Köln 1961.
- Meyer, Jean: La Cristiada. 1: La guerra de los cristeros, México 1973; 2: El

- conflicto entre la iglesia y el estado, 1926–29, México 1973; 3: Los cristeros, México 1974.
- Problemas campesinos y revueltas agrarias (1821–1910). México 1973.
- Mier, Fray Servando Teresa de: Historia de la revolución en la Nueva España. London 1813.
- Monroy Huitrón, Guadalupe: Política educativa de la Revolución (1910–1940). México 1975.
- Montenegro, Roberto: Pintura mexicana, 1830–1860. México 1933.
- Retablos de México. México 1950.
 - Planos en el tiempo. México 1962.
- Moreno, Daniel: Imágenes de Don Miguel Hidalgo. In: Revista mexicana de cultura, El Nacional, VI. época, Nr. 193, 8. 10. 1972.
- Moreno, Salvador: El pintor Pelegrín Clavé. México 1966.
- Moreno Villa, José: Lo mexicano en las artes plásticas. México 1948.
- Moyssén, Xavier: Tecamachalco y el pintor indígena Juan Gerson. In: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Nr. 33, México 1964.
- México, angustia de sus cristos. México 1967.
- Mühlmann, Wilhelm: Chiliasmus und Nativismus. Studien zur Psychologie, Soziologie und historischen Kasuistik der Umstürzbewegungen. Berlin 1961.
- Myers, Bernard S.: Mexican Painting in Our Time. New York 1956.
- Malerei des Expressionismus, eine Generation im Aufbruch. Köln 1957.
- Nebel, Carlos: Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana, en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834. 2. span. Aufl. 1963 (1. Aufl. Paris 1835, frz.).
- Nelken, Margarita: Raúl Anguiano. México 1958.
- El expresionismo en la plástica mexicana de hoy. México 1964.
- Neuvillate, Alfonso de: Francisco Goitia, precursor de la escuela mexicana. México 1964.
- O'Gorman, Edmundo: La invención de América. El Universalismo de la Cultura de Occidente. México 1958.
- Orozco, José Clemente: Autobiografía. México 21970.
- El artista en Nueva York, cartas a Jean Charlot y textos inéditos, 1925–1929. México 1971.
- Othón Díaz, Enrique: SFZ 33, Escuela, la novela de un maestro, México 20J.
- Panofsky, Erwin: Imago Pietatis, ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmannes. In: Festschrift für Max Friedländer, Leipzig 1927.
- Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin 1964.
 - Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Art), Köln 1975. Erstveröffentlichung: Introductory, in: Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, New York 1939.
- Palm, Erwin Walter: Los Hospitales antiguos de la Española. Ciudad Trujillo 1950.
- Paz, Octavio: Rufino Tamayo en la pintura mexicana. México 1959.
- Das Labyrinth der Einsamkeit. Freiburg i. Br. u. Olten 1970 (1. Aufl. México 1950, Cuadernos americanos).
- Pérez Salazar, Francisco: Historia de la pintura en Puebla, introducción y

- notas de Elisa Vargas Lugo. México 1963.
- Pevsner, Nikolaus: *Academies of art, past and present*. Cambridge 1940.
- Picón-Salas, Mariano: *De la Conquista a la Independencia*. México ⁴1969.
- La Pintura Mural de la Revolución Mexicana, 1921–1960. México 1960.
- Posada, José Guadalupe: *Ilustrador de la vida mexicana*. México 1963.
- Pozas A., Ricardo: *Juan Pérez Jolote, biografía de un tzotzil*. México ⁵1973.
- Quirarte, Martín: *El problema religioso en México*. México 1967.
- Ramos, Samuel: *La estética de Diego Rivera*. In: *Diego Rivera, 50 años de su labor artística, exposición de homenaje nacional*. México 1951.
- *El perfil del hombre y la cultura en México*. 3. Aufl. der Colección Austral, México 1965.
- Rejano, Juan: *Antonio Rodríguez Luna*. México 1971.
- Rewald, John: *Giacomo Manzú*. Salzburg 1966.
- Ríos, Eduardo Enrique: *Fray Margil de Jesús, Apóstol de América*. México ³1959.
- Rivera, Diego: *Das Werk des Malers Diego Rivera*. Berlin 1928.
- *Wort und Bekenntnis*. Zürich 1965.
- *Bekenntnisse*, hrsg. von Luis Suárez. Berlin 1966.
- Robertson, Donald: *Mexican Manuscript Painting of the early colonial period. The Metropolitan Schools*. New Haven 1959.
- Robles, Fernando: *La Virgen de los cristeros*. México 1959.
- Rodríguez, Antonio: *Diego Rivera, pintor del pueblo mexicano*. In: *Diego Rivera, 50 años de su labor artística*. México 1951.
- *Der Mensch in Flammen. Wandmalerei in Mexiko von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Dresden 1967.
- Rodríguez Lozano, Manuel: *Pensamiento y Pintura*. México 1960.
- Rodríguez Prampolini, Ida: *Dos conceptos del arte revolucionario*. In: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Nr. 33, México 1964.
- *El surrealismo y el arte fantástico de México*. México 1969.
- Rojas Garcidueñas, José: *El antiguo Colegio de San Ildefonso*. México 1951.
- *Presencias de Don Quijote en las artes de México*. México ²1968.
- Rosenberg, Alfons: *Engel und Dämonen. Gestaltwandel eines Urbildes*. München 1967.
- Rotermund, Hans-Martin: *Der Gekreuzigte im Werk Chagalls*. In: *Mouseion, Festschrift Otto H. Förster*. Köln 1960.
- Sachs/Badstübner/Neumann: *Christliche Ikonographie in Stichworten*. Leipzig 1973.
- Sahagún, Bernardino de: *Florentine Codex*. 13 Bde., Santa Fe 1950-55.
- Salazar, Rosendo/Escobedo, José G.: *Las Pugnas de la Gleba, 1907-1922*. México 1923.
- Salazar, Rosendo: *México en Pensamiento y en Acción*. México 1926.
- (Hrsg.): *Las masas mexicanas, sus poetas*. México 1930.
- Salvini, Roberto: *Michelangelo, Bildhauer, Maler, Architekt, Dichter*. Wiesbaden 1966.
- Santamarina, Manuel: *Nuestra Señora de la Piedad, reseña del mural del Arqto. Pedro Medina Guzmán*. México 1958.
- Santillán, Diego Abad de: *Ricardo Flores Magón, el apóstol de la Revolución social mexicana*. México 1925.

- Sarkisyanz, Emanuel: Rußland und der Messianismus des Orients. Sendungsbewußtsein und politischer Chiliasmus des Ostens. Tübingen 1955.
- Schade, Herbert: Gestaltloses Christentum? Perspektiven zum Thema Kirche und Kunst. Aschaffenburg 1971.
- Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst. Gütersloh 1966ff.
- Schmeckebeier, Laurence: Modern Mexican Art. Minneapolis 1939.
- Schreyer, Lothar: Das Christusbild in der modernen Kunst. Salzburg 1960.
- Secker, Hans F.: Diego Rivera. Dresden 1957.
- Silva Herzog, Jesús: Breve Historia de la revolución mexicana. 2 Bde., México ²1972.
- Trayectoria ideológica de la Revolución Mexicana, 1910-1917. México 1973.
- Stojanović, Svetozar: Between Ideals and Reality. A Critique of Socialism and its Future. New York 1973.
- Suárez, Orlando S.: Inventario del muralismo mexicano, siglo VII. a. C./1968. México 1972.
- Tamayo, Rufino: Interview mit Josefina Millan. In: Diorama, Excelsior, México, 9. 9. 1973.
- Tannenbaum, Frank: Mexiko. Stuttgart 1967.
- Tannenbaum, Libby: James Ensor. New York 1966.
- Taracena, Berta: Manuel Rodríguez Lozano. México 1971.
- Tibol, Raquel: Siqueiros. México 1961.
- David Alfaro Siqueiros, un mexicano y su obra. México 1969.
 - Die Kunst Mexikos. III: Mexikanische Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. München 1970.
 - Documentación del arte mexicano. México 1974.
 - (Hrsg.): Textos de David Alfaro Siqueiros. México 1974.
- Tormo y Monzó, Elías: La vida y la obra de Fray Juan Ricci. 2 Bde., Madrid 1930.
- Torriente, Loló de la: Memoria y razón de Diego Rivera. 2 Bde., México 1959.
- Drama y filosofía del Quijote, ensayo interpretativo de un mural del pintor Raúl Anguiano. México 1970.
- Toscano, Salvador/Cardoza y Aragón, Luis: Federico Cantú, obra realizada de 1922 a 1948. México 1948.
- Toussaint, Manuel: Saturnino Herrán y su obra. México 1920.
- La litografía en México. México 1934.
 - La Catedral de México y el sagrario metropolitano, su historia, su tesoro, su arte. México 1948.
 - Pintura colonial en México. México 1965.
 - Arte colonial en México. México ³1974.
- Tudela, José: La conquista de Méjico en la pintura. De los códices indígenas a Diego de Rivera. In: Cuadernos Hispanoamericanos, Nr. 131, Madrid 1960.
- Unamuno, Miguel de: Mi Religion. In: Revista Moderna, Julio 1908.
- Die Agonie des Christentums. In: Gesammelte Werke, Bd. 4, Leipzig u. Wien 1943.
- Usigli, Rodolfo: Corona de Luz, La Virgen. México ²1973.
- Valdés, Carlos: José Luis Cuevas. México 1966.

- Valdés, Octaviano: Exégesis de una Crucifixión de José Clemente Orozco.
In: Abside, revista de cultura mexicana, VII — 3, 1943.
- La destrucción de un mural. Exito y fracaso del pintor Faustino Salazar.
In: México en la cultura, Novedades, Nr. 37, 16. 10. 1949.
- Vasconcelos, José: La raza cósmica, misión de la raza iberoamericana. Buenos Aires 1948.
- Breve Historia de México. Madrid 1952.
- Velázquez Chávez, Agustín: Índice de la pintura mexicana contemporánea. México 1935.
- Verlinden, Charles: The beginnings of modern colonization. Ithaca u. London 1970.
- Westheim, Paul: Tamayo. México 1957.
- Die Kunst Alt-Mexikos. Köln 1966.
- La calavera. México ²1971.
- Wolfe, Bertram D.: The fabulous life of Diego Rivera. New York 1963.
- Womack, John (Jr.): Zapata y la revolución mexicana. 5. span. Aufl., México 1973.
- Yurkievich, Saúl: El arte de una sociedad en transformación. In: América Latina en sus artes, hrsg. von Damián Bayón. México 1974.
- Zacharias, Gerhard (Hrsg.): Das Böse. München 1972.
- Zavala, Silvio: Aproximaciones a la historia de México. México 1953.
- Recuerdo de Vasco de Quiroga. México 1965.
- El mundo americano en la época colonial. México 1967.
- La filosofía política en la conquista de América. 2. korr. Aufl., México 1972.
- Apuntes de historia nacional, 1808-1974. 2. erweiterte Aufl., México 1975.
- Zea, Leopoldo: Conciencia y posibilidad del mexicano. México 1952.
- Zeitler, Rudolf: Französische Historienmalerei um 1800. Vervielfältigtes Manuskript, Uppsala 1963.
- Zuñiga, Olivia: Mathias Goeritz. México 1963.

KATALOGE

- René Alis, Museo de Arte Moderno, México 1970.
Ernst Barlach, Das druckgraphische Werk, Kunsthalle Bremen 1968.
Feliciano Béjar, Quince años de exponer, 1948-1962, México 1962.
William Blake, Kunsthalle Hamburg 1975.
Alfredo Castañeda, Museo de Arte Moderno, México 1972.
Documenta 5, Kassel 1972.
Katalog Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden 1965.
Jorge González Camarena, Museo de Arte Moderno, México 1970.
Willy Jaeckel, Ostdeutsche Galerie Regensburg 1975.
Kunst in der Revolution. Architektur, Produktgestaltung, Malerei, Plastik, Agitation, Theater, Film in der Sowjetunion 1917-1932. Frankfurt 1972.
Die Kunst der bürgerlichen Revolution von 1948. Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 1972.
Kunst der mexikanischen Revolution, Legende und Wirklichkeit. Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 1974.
Fernando Leal. Palacio de Bellas Artes, México 1973.
José Clemente Orozco. Palacio de Bellas Artes, México 1947.
El mundo de Jesús Reyes Ferreira. Museo de Arte Moderno, México 1962.
Wem gehört die Welt — Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik. Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 1977.
Exposición homenaje a Angel Zárraga. Museo de Arte Moderno, México 1969.

José Clemente Orozco:

LAS IDEAS

Haciendo un examen de los temas de las pinturas murales mexicanas modernas, nos encontramos con los siguientes hechos: todos los pintores comenzaron con asuntos derivados de la iconografía tradicional cristiana o franca y literalmente tomados de ésta. Se encuentran en los primeros murales la figura barbada o imberbe del Pantocrator, vírgenes, ángeles, santo entierro, mártires y hasta la Virgen de Guadalupe. Sólo faltó el Sagrado Corazón de Jesús y San Antonio. Después de esta primera época aparecieron tres corrientes perfectamente definidas: una indigenista en sus dos formas, arcaizante y folklórica pintoresca, el olimpo tolteca o azteca y los tipos y costumbres del indígena actual con toda su magnífica riqueza de color.

Una segunda corriente de contenido histórico en la que aparece la historia de México, de preferencia la Conquista, presentándola con criterios opuestos, contradictorios. Los personajes que son los héroes en un mural, son los villanos en otro.

Y por último, una corriente de propaganda revolucionaria y socialista en la que sigue apareciendo, con curiosa persistencia, la iconografía cristiana con sus interminables mártires, persecuciones, milagros, profetas, santos padres, evangelistas, sumos pontífices, juicio final, infierno y cielo, justos y pecadores, herejes, cismáticos, triunfo de la iglesia, discusiones bizantinas, emperadores iconoclastas, concilios, Savonarolas, inquisidores, jesuitas, Luteros, Calvinos, el camino de Damasco, Fe, Esperanza y Caridad, el Santo Sepulcro y hasta Las Cruzadas. Todo modernizado muy superficialmente; si acaso fusiles y ametralladoras en lugar de arcos y flechas; aeroplanos en lugar de ángeles; bombas voladoras y atómicas en lugar de la maldición divina y un confuso y fantástico paraíso en un futuro muy difícil de precisar.

A toda esta imaginería anticuada se mezclan los símbolos liberales muy siglo XIX; La Libertad con su gorro frigio y sus indispensables cadenas rotas; La democracia; La paz; La justicia vendada y cargando su espada y sus balanzas; La patria, antorchas, estrellas, palmas, olivos y nopales; los animales heráldicos o simbólicos, incluyendo águilas, leones, tigres, caballos y serpientes. También tuvieron y siguen teniendo lugar muy prominente en los murales, los antiquísimos símbolos de la „Burguesía enemiga del progreso“, representada por catrines barrigones y con sombrero alto o bien por cerdos, chacales, dragones y otros monstruos que de puro viejos son tan inofensivos como la serpiente emplumada.

(Text im Katalog seiner Retrospektive im Palacio de Bellas Artes, México 1947.)

David Alfaro Siqueiros:

¿Arte cristiano?

*A propósito de la reciente exposición de pintura y grabado
religiosos organizada por Pax Romana*

En suma, ¿se puede encargar la resurrección del gran arte religioso, de un nuevo gran arte católico, a los hijos y nietos de sus propios enterradores (consecuencia estética del liberalismo laico), que tienen la rutina de un estilo producido no sólo por una corriente diferente, sino históricamente antitética y antagónica? En nuestro país, además, este encargo, históricamente inconmensurable, se hace a los precursores, impulsores y continuadores de un movimiento de arte categóricamente social y, por ahí, ideológico-revolucionario en el contenido, ideológico, popular en el estilo, e ideológico-público en el género o maneras de la divulgación, que no se apoya en la doctrina cristiana.

(Auszug des Artikels im „Excélsior“, Mexiko-Stadt, 18. April 1950.)

Diego Rivera:

Meine atheistische Einstellung

Wenn ich auch von Kindheit an stets offen meine atheistische Einstellung vertreten habe, so hat mich das niemals daran gehindert, mich allen guten Katholiken verbunden zu fühlen, die in ehrlicher Überzeugung die Lehre ihres Herrn vertreten, der durch Wort und Beispiel Brüderlichkeit und menschliche Solidarität gepredigt hat. Meine Ansichten haben mich auch nicht davon abhalten können, eine tiefe Ehrfurcht vor dem großen katholischen Revolutionär Franz von Assisi und den nationalen Symbolen katholischen Ursprungs zu empfinden, um so mehr, wenn sich darin eine Fortführung der Bräuche meines Volkes aus der Zeit vor der Eroberung Mexikos äußert. Aus diesem Grunde muß ich immer wieder betonen, daß ich nicht nur ein Freund so bedeutender Katholiken wie Chucho Guiza y Acevedo und des großen Gelehrten und Schriftstellers Pater Garibay Quintana bin, sondern auch die Jungfrau von Guadalupe verehere, das Symbol des Vaterlandes auf der Kriegsstandarte Hidalgo, des Vorkämpfers der mexikanischen Unabhängigkeit, und Emiliano Zapatas, der gleichfalls für die Unabhängigkeit der mexikanischen Heimat kämpfte und denen das Land gab, die es mit ihren Händen bearbeiten. Obwohl zeitlich weit auseinanderliegend, waren diese beiden Kämpfe, die unter dem Banner der Jungfrau von Guadalupe geführt wurden, für die Entwicklung meines Volkes von entscheidender Bedeutung.

(Aus: Suárez, Luis [Hrsg.]: Diego Rivera. Bekenntnisse. Berlin 1966, S. 60-61.)

Francisco Goitia:

Hay la derecha y la izquierda. Yo prefiero el centro. En el centro está el cristianismo... Las autoridades eclesásticas no entienden nada de arte. Que lejos estamos del renacimiento... Mi obra es la mejor respuesta a los ateos.

(Rubén Anaya Sarmiento ofrece la autobiografía de Francisco Goitia, in: Novedades, México en la cultura, no. 577, 3. 4. 1960, S. 1 ff.)

José Luis Cuevas:

Inutilidad del diálogo eclesiástico con Dios

En este diálogo que pretende ser divino lo terrenal hace imposible toda comunicación del carácter místico. Se puede decir que el hombre está sólo, necesitado de Dios, y por eso, se ha inventado la teología, pero sí Dios existe, Dios ha abandonado al hombre y éste en su miseria crea representantes de Dios en la tierra que son los clericales a los que concede dones de mediadores para asuntos divinos. La oración del hombre no llega a Dios. Dios no nos escucha. Estamos solos. La vida no tiene sentido. En mi obra no hay esperanza alguna. Dios, dijo Nietzsche, ha muerto. Yo no creo que Dios haya muerto. Dios tan solo ha abandonado al hombre y el hombre vive tan sólo con su circunstancia.

(Interview mit dem Verfasser am 22. 6. 1973.)

Desiderio Hernández Xochitiotzin:

„El artista debe interpretar el sentido religioso de nuestro pueblo.“

(Interview mit dem Verfasser am 13. 7. 1973.)

Juan O’Gorman:

Hace falta cristianismo

El cristianismo, por ejemplo, es una base cultural importantísima a la que se le hace poco caso. Y es fundamental, a mi juicio. El cristianismo como base de un concepto cultural del hombre me parece fundamental, hoy más que nunca. No es cosa de radicalismo, ni de religión, sino de concepto humanista. Repito que no estoy hablando de religión, sino de la doctrina cristiana como base ética y filosófica de la vida. Si se tuviera un concepto racional, cristiano y humanista, la vida de todo el mundo sería más agradable, más llevadera, menos dolorosa, y se tendría menos miedo a la muerte. Sería una vida llena de mucha más alegría. Hoy que soy viejo, lo veo más claro que nunca.

(Revista de revistas, Nueva Epoca, No. 91, 25. 2. 1974, S. 49.)

Juan O’Gorman:

Der politische Inhalt in Werken der Kunst

Jede politische Orthodoxie in der Themendarstellung kann sich in Demagogie oder Idealismus wandeln. Man kann niemanden Algebra lehren, der nicht Arithmetik kann. Der Künstler muß sein Volk kennen und verstehen, damit das Volk auch erkennen und verstehen kann, was ihm der Künstler zeigt und was er es lehrt. Wenn ein Werk ein Thema politischen Charakters beinhaltet, so soll dies in Übereinstimmung mit den Klasseninteressen stehen, aber auch in Übereinstimmung mit der historisch-politischen Entwicklung der Volksmassen, an die es sich richtet. Es ist nicht zu leugnen, daß im heutigen Mexiko, wo ein großer Teil der Bevölkerung aus gläubigen Katholiken besteht, jeglicher Angriff, den der Künstler in seinem Werk gegen die religiösen Glaubensinhalte und auch gegen den Klerus unternimmt, als Angriff auf die christliche Religion verstanden werden könnte und damit automatisch von den Volksmassen zurückgewiesen würde; trotz aller guten Absichten des Künstlers. Es ist auch nicht zu leugnen, daß im heutigen Mexiko ein künstlerisches Thema, das den Sozialismus als einen Weg zu einer gerechteren Gesellschaft behandelt, total unwirksam wäre, denn in diesem Land sind nach der Revolution von 1910-1914 die Ideen des wissenschaftlichen Sozialismus als Mittel benutzt worden, um dem mexikanischen Volk eine „revolutionäre“ Mystik zu geben, die die Religion ersetzen kann. Damit hat man nur die ständige Zurückweisung alles dessen erreicht, was nach Sozialismus riecht, denn dies wird von den Volksmassen als ein demagogisches Mittel zur Ausbeutung und als ihrem Glauben entgegengesetzt interpretiert. Unglücklicherweise ist die didaktische Fähigkeit der Bildwerke sehr begrenzt, weil man nur anhand von Bildern vorgeht und keine bildhaften Abhandlungen anfertigen kann, denn diese Art Propaganda gehört zu anderen Medien.

(Katalog Kunst der mexikanischen Revolution. Legende und Wirklichkeit. Berlin 1974, S. 148.)

Juan Soriano:

Quiero suplicarle a usted no me ponga entre los artistas surrealistas, ya que mis ideas y mi concepto del arte, de la vida, de la realidad, de la política son completamente opuestos. No soy rebelde ni quiero hacer saltar el mundo, ni reformarlo. Me parece perfecto como es la humanidad toda con su mal y con su bien, algo maravilloso y yo soy parte de ella, cosa que me llena de felicidad.

Los angeles si existieran tendrían pecados, harían errores de angeles como nosotros los hombres hacemos errores de hombres, pecados de hombres. El angel puede llegar a ser Luzbel, Lucifer cuando peca, nosotros pecamos como Adán y Eva y sufrimos del mal y del bien y engendramos hijos mortales como individuos; eternos como humanidad, miles y millones de individuos que van de la niñez a la vejez hasta la muerte personal, pero que sus obras, su espíritu

creador sobrevive en la tradición, en el lenguaje que hereda de cada uno de ellos la entera humanidad. Cuando pinté aquellos cuadros apenas si sabía todo esto. El hombre y el angel son los polos que permiten el movimiento, la acción del espíritu, que animan y enriquecen la vida. La parte angelical cuando se ofrezca es tremenda, quizás peor que la parte corporal, material del hombre. Como le digo entonces en esos años que pinté esos cuadros yo quería con todas mis fuerzas quedarme inmóvil en cualquier decisión, en cualquier momento que me parecían colmados de bien pero siempre esos años todo por el error y por el mal era puritano y terriblemente moralista. Son tiempos de juventud, de lucha en los cuales la fuerza del instinto era incontrolable. Pero yo nunca quise pintar metáforas de ese estado de ánimo, pintaba sin pensar, sin reflexionar qué cosa hacía ni por qué.

(Brief an den Verfasser vom 31. 8. 1975.)

ABBILDUNGEN



1

2

3





4



5

6





7

8



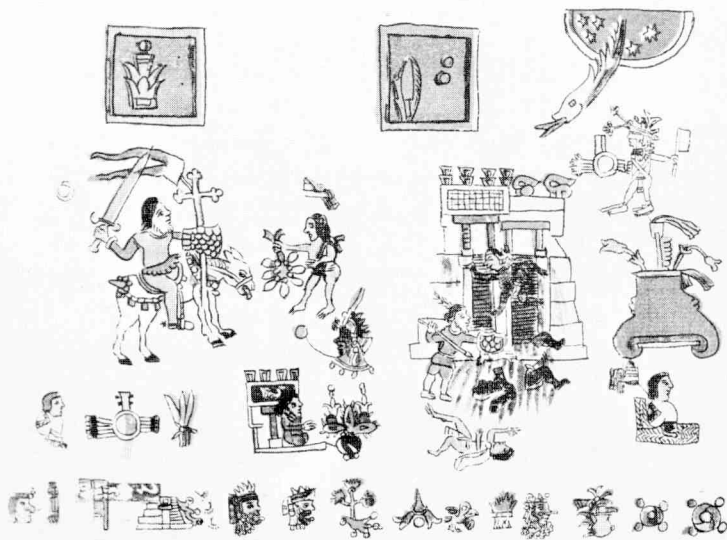


9

10

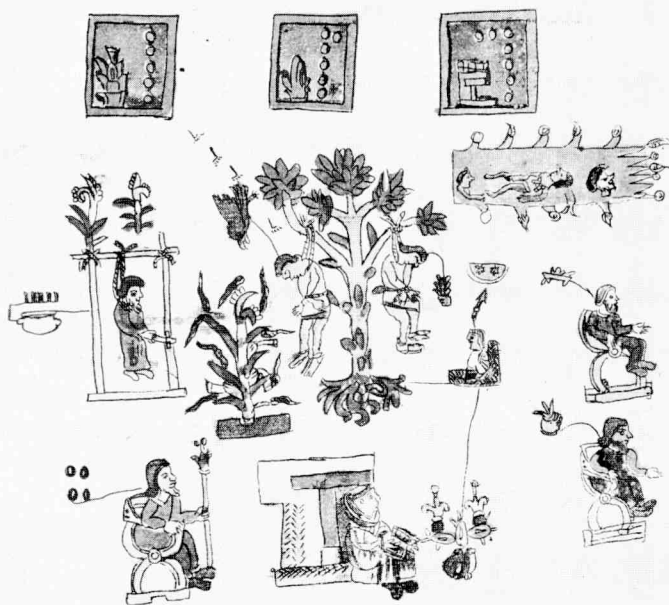






13

14





15



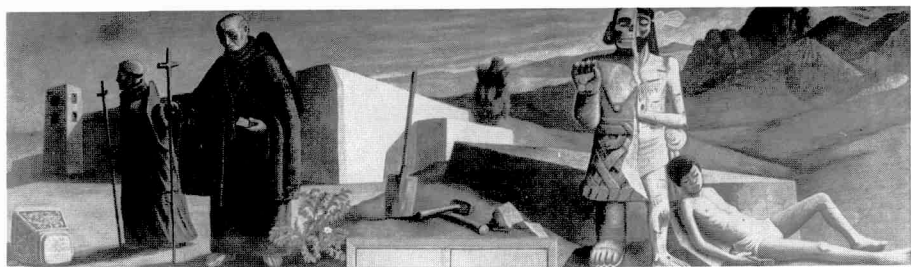
16



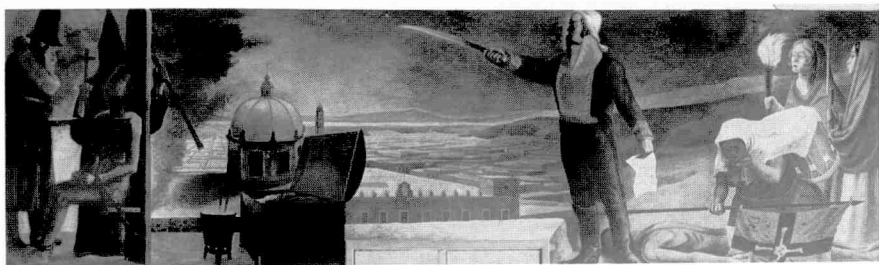
17

18

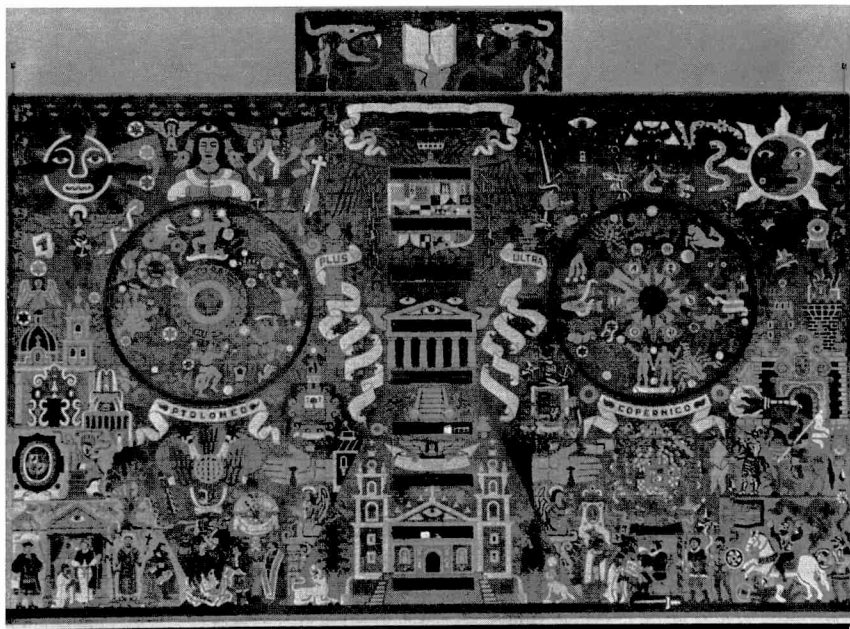




19



20

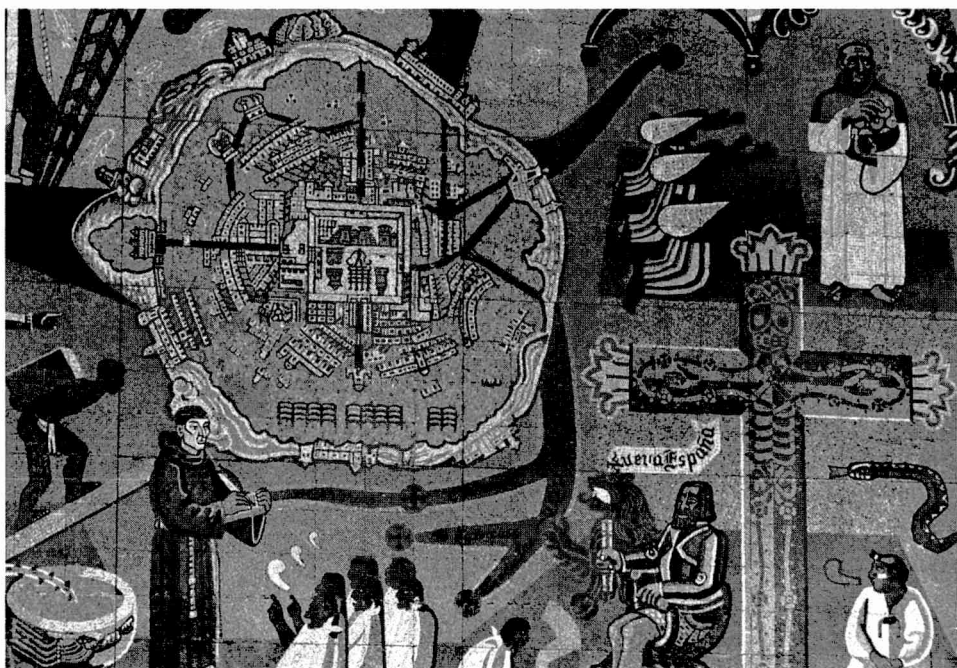


21



22

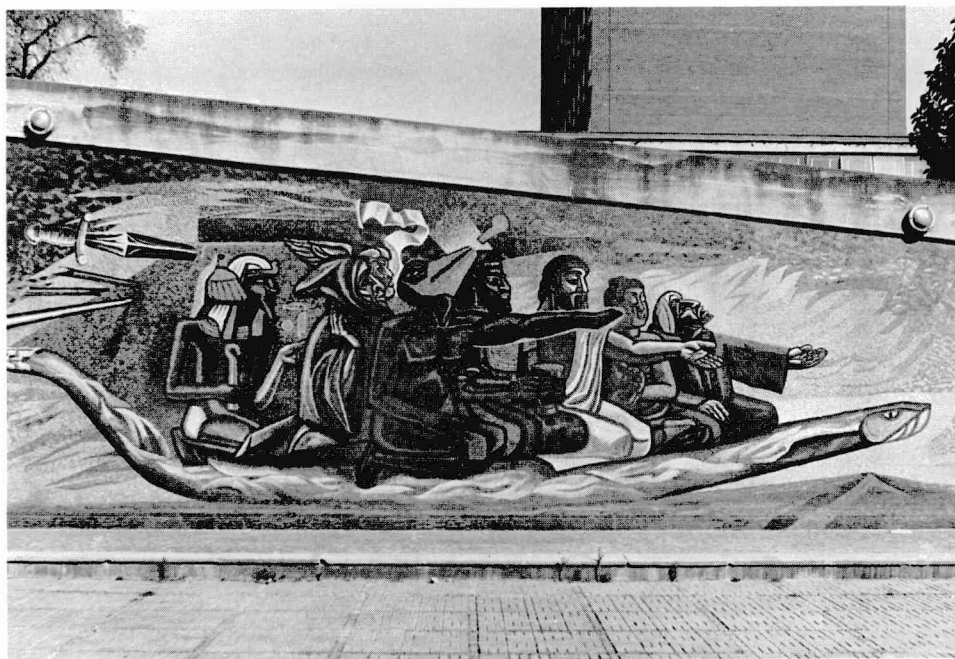
23





24

25





26

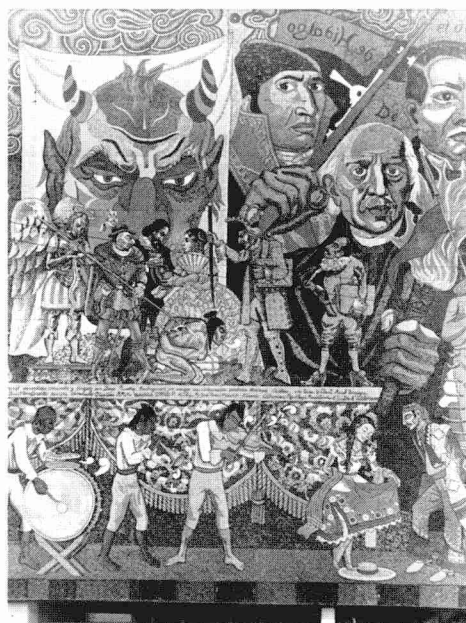


27

28



29

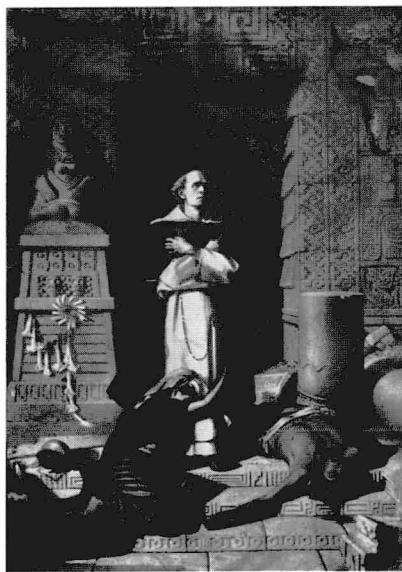




30



31



32



33



34



35



36



37

38





39

40





41



42



43



44



LA PRIMERA EN LA FRENTE



EL REPARTO DE TIERRAS
A LOS POBRES NO SE OPONE A LAS
ENSEÑANZAS DE NUESTRO SEÑOR
JESUCRISTO Y DE LA SANTA MADRE
IGLESIA.

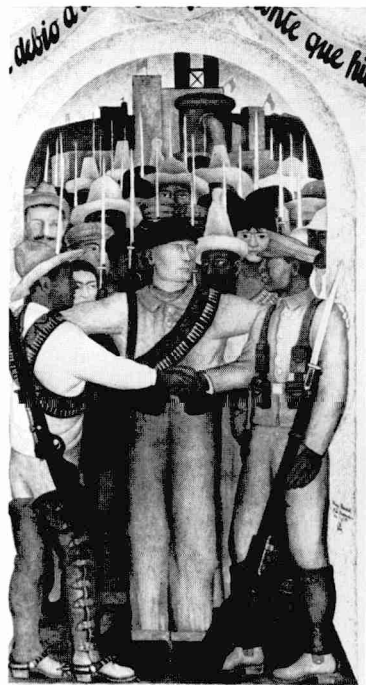


EL PUEBLO MEXICANO PELEO
Y SUFRIÓ DIEZ AÑOS
QUERIENDO HALLAR LA PALABRA
DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO



49

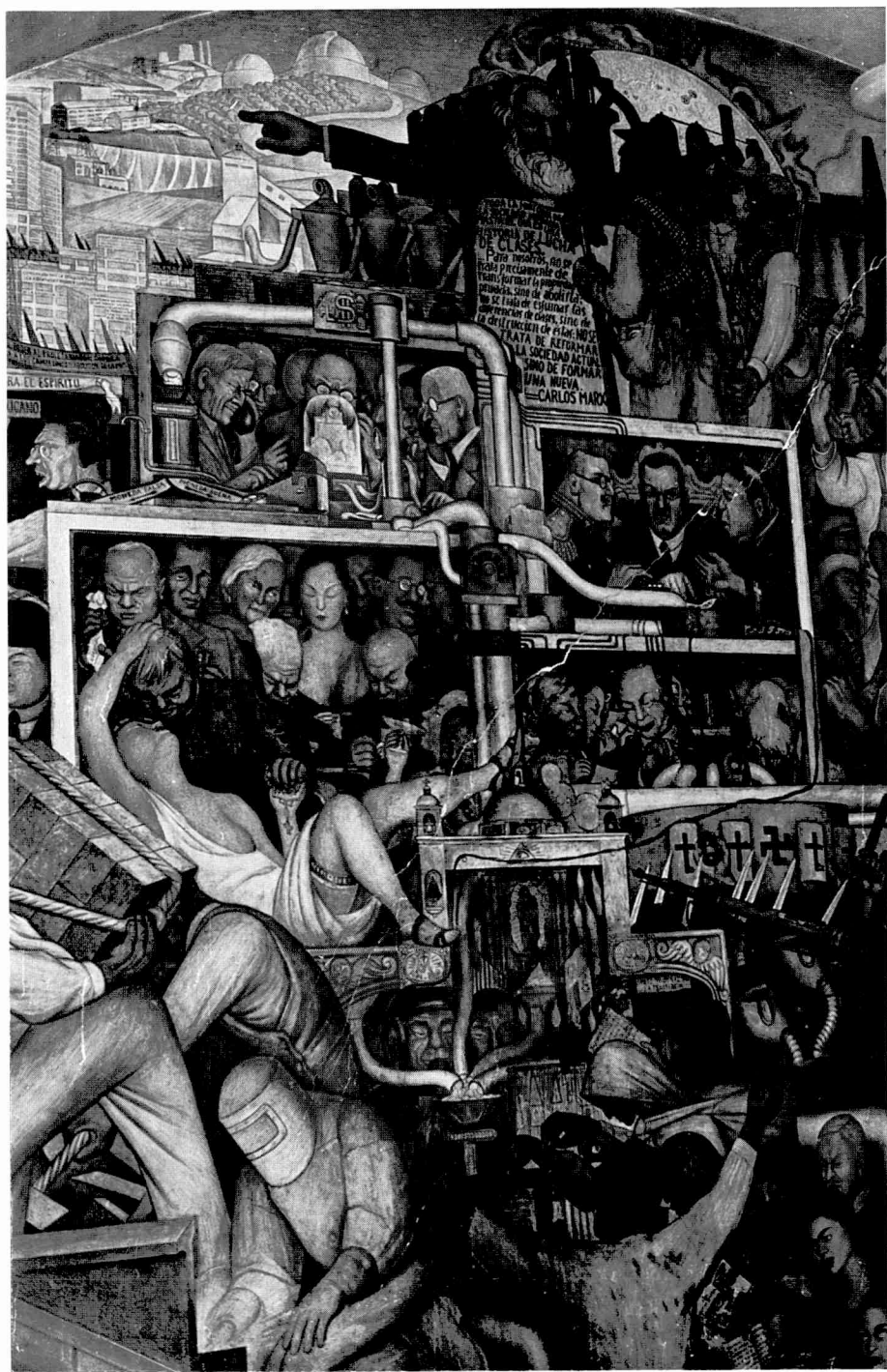
51

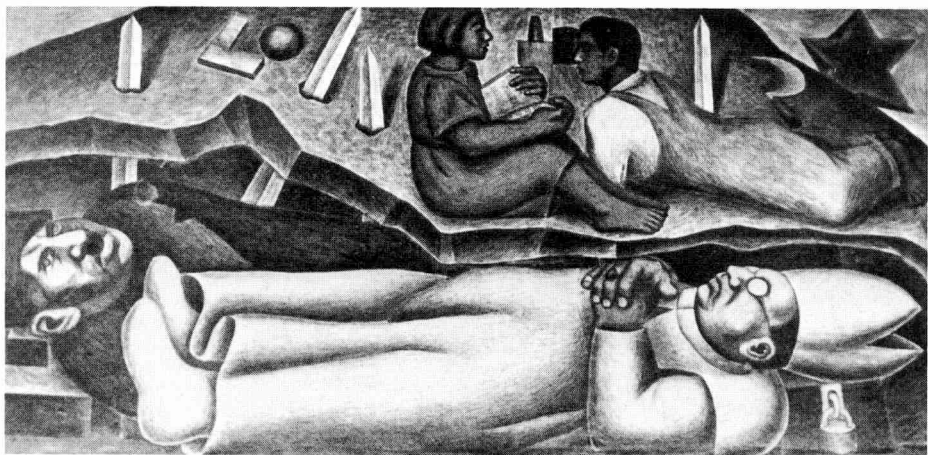


50

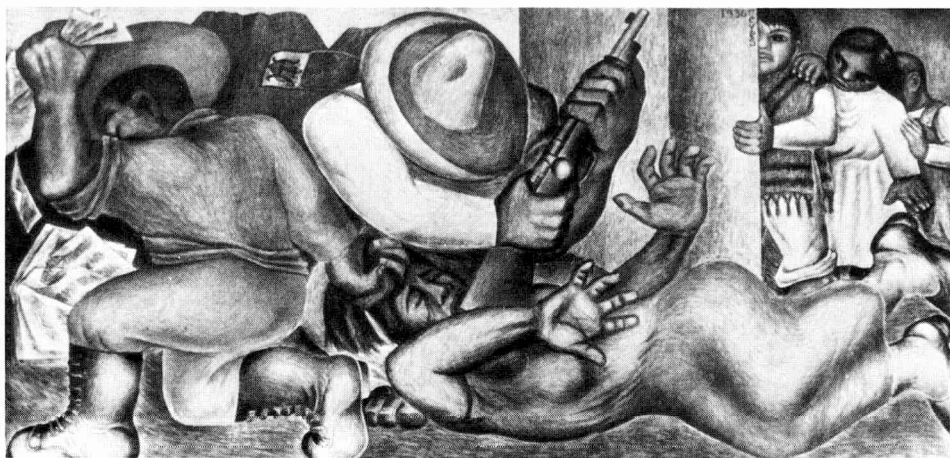
52



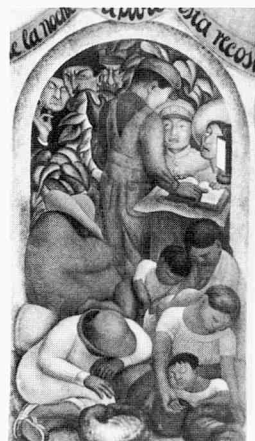




54



55



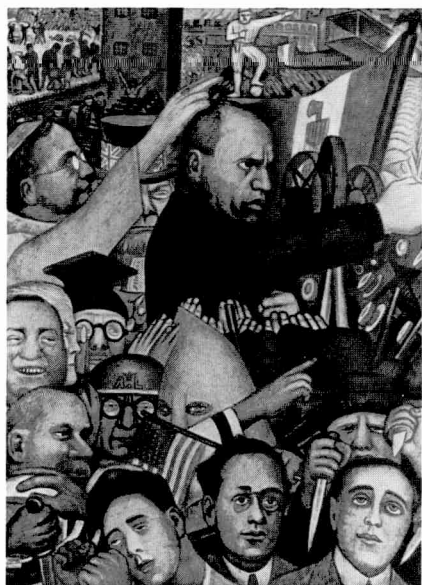


70

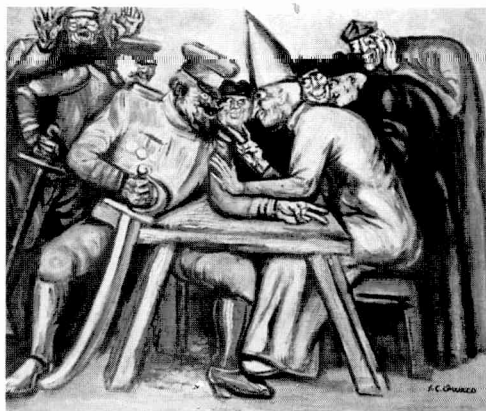


71





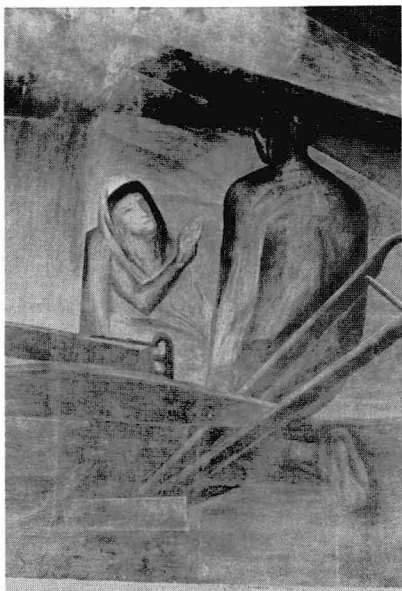
72



73

74



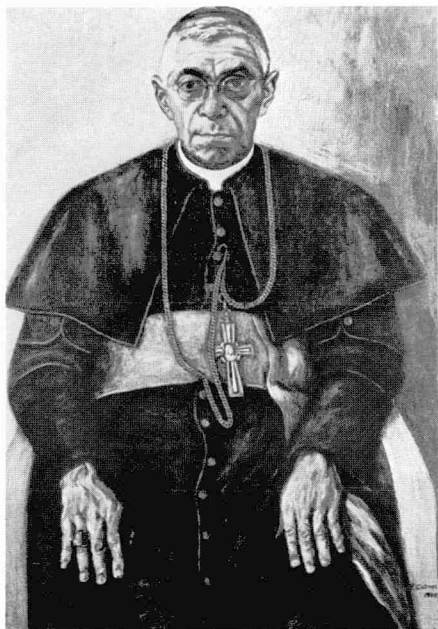


75



76

77



78



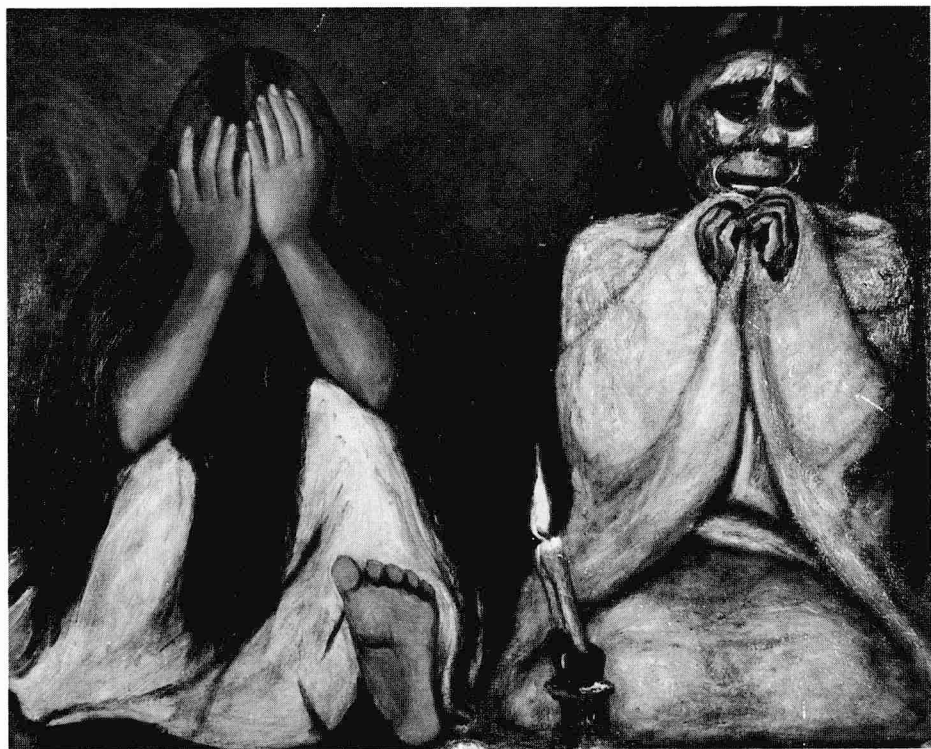


79

80







85

86





87

88





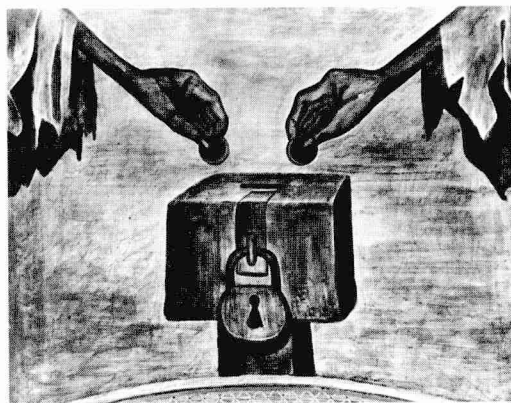
89



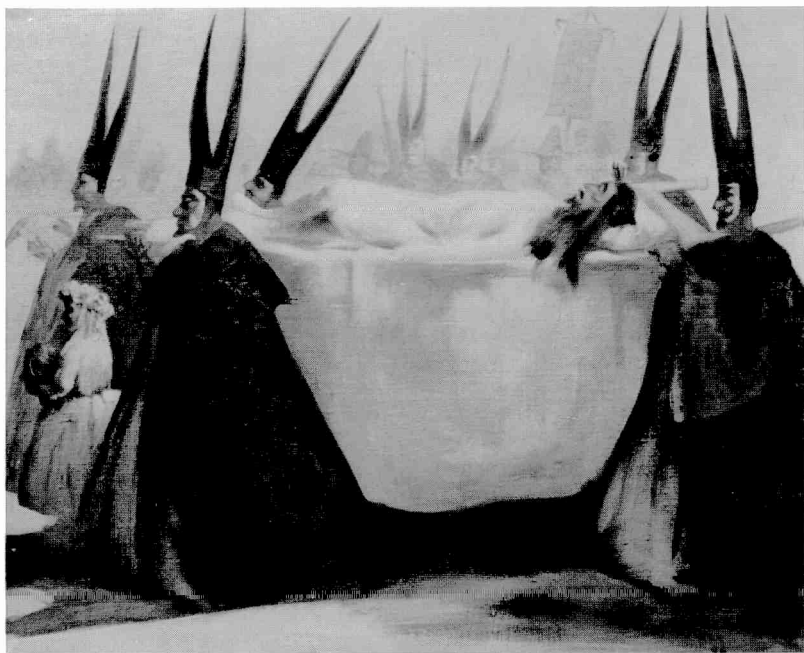
90



91



92



93

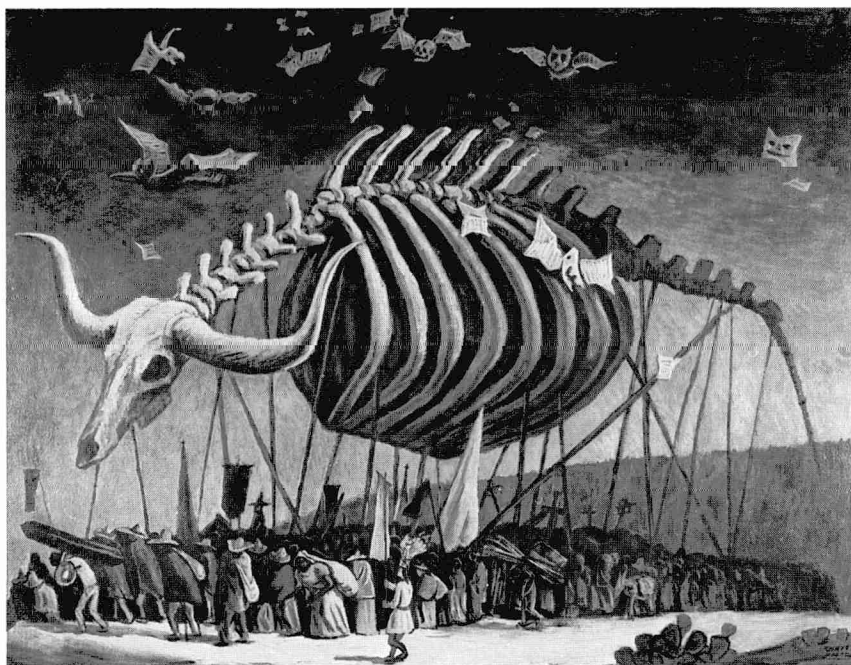
94





95

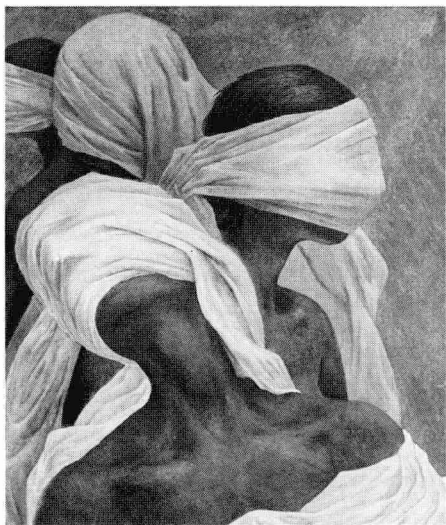
96





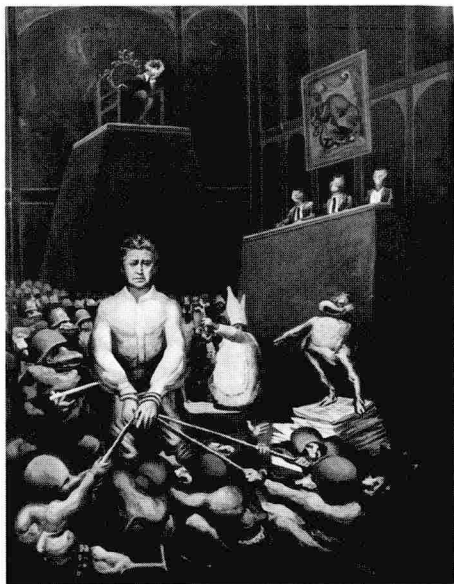


98

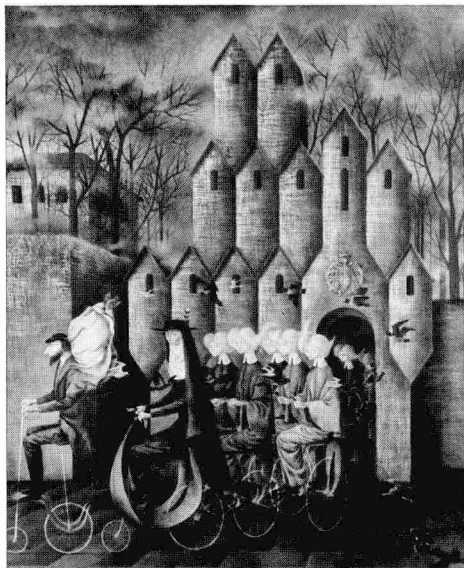


99

100



101

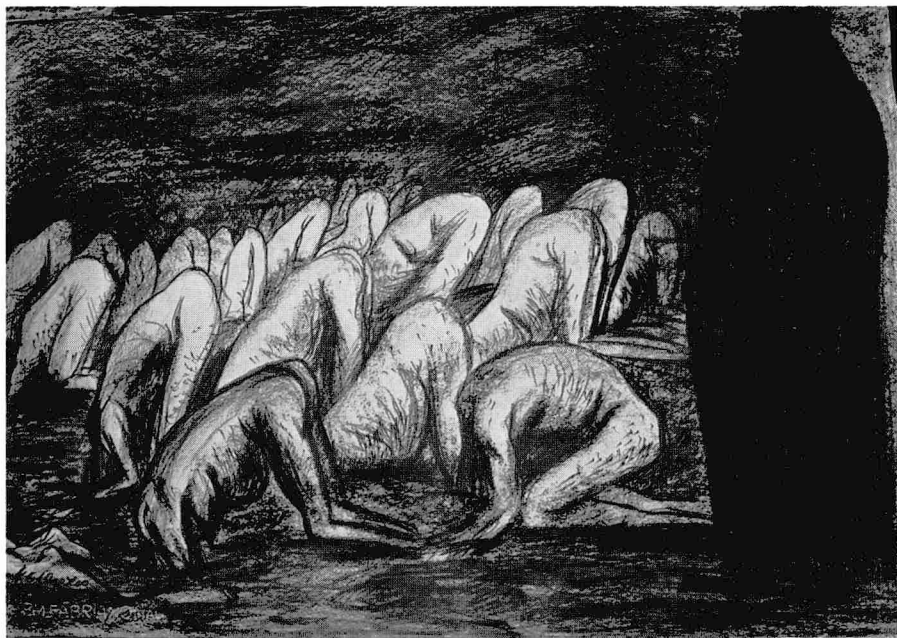




102

103

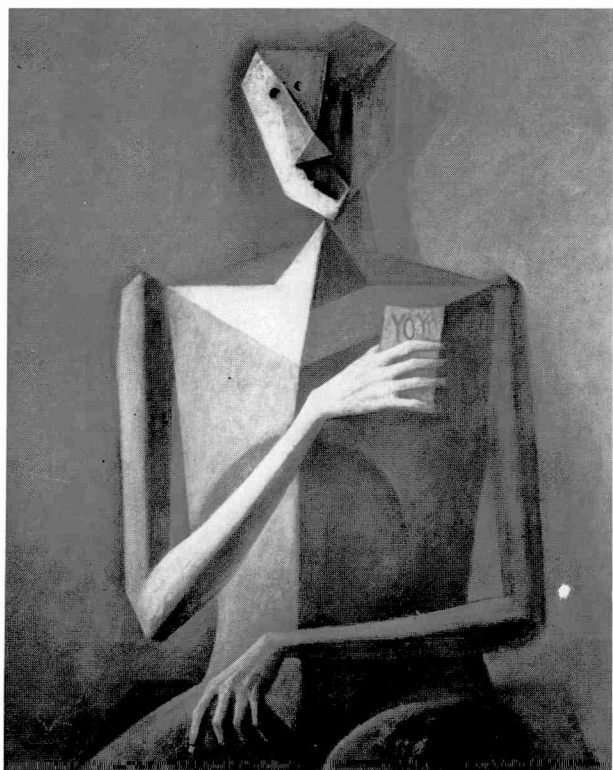




104

105

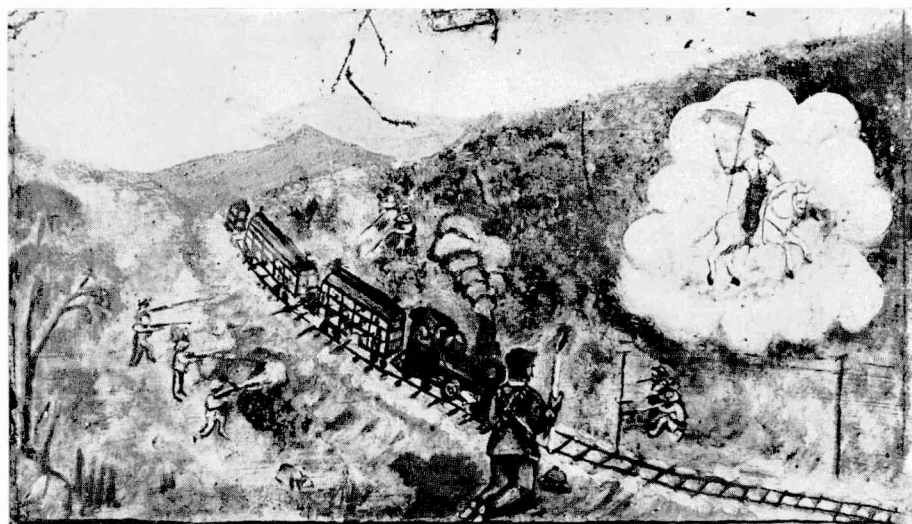






108

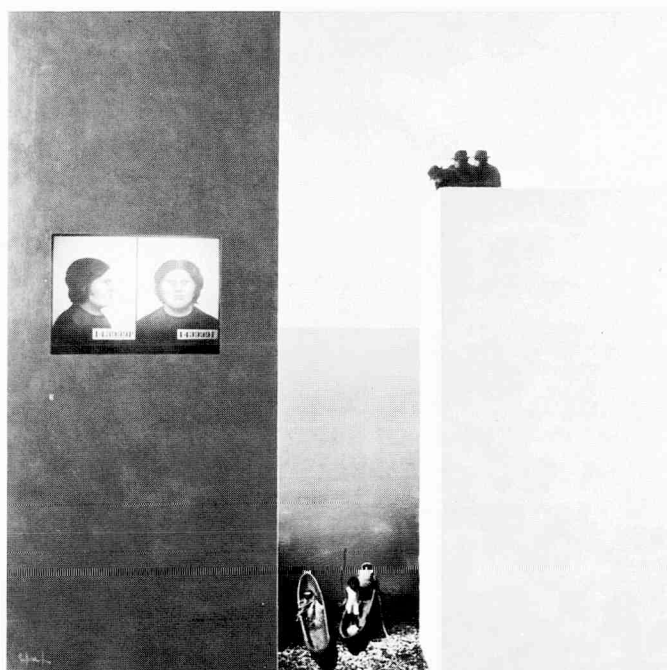
109



En el puerto de Sⁿ José, distrito de Sⁿ Luis Potosí en el renido combate de 6 horas de tiruteo entre Carrancistas y federales el 24 de Abril de 1914 Esteban Rico aclamando al Apostol Santiago quedó con vida entre los muertos sacando un tiro en la mano derecha por lo que manifiesta el milagro de San Poderosa imagen.



110



111



112

113







115



116



117



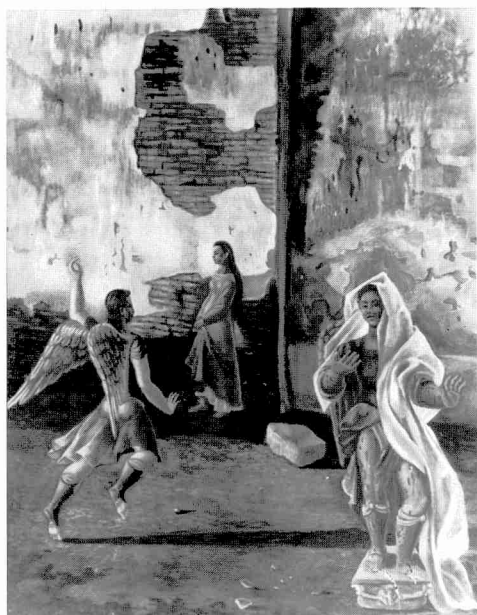
118



119



120



121



122



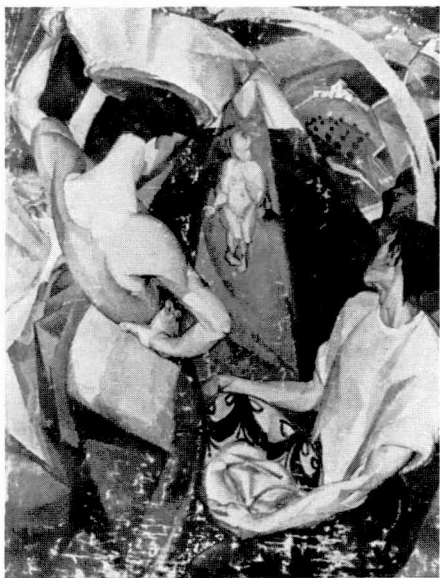
123



124



125

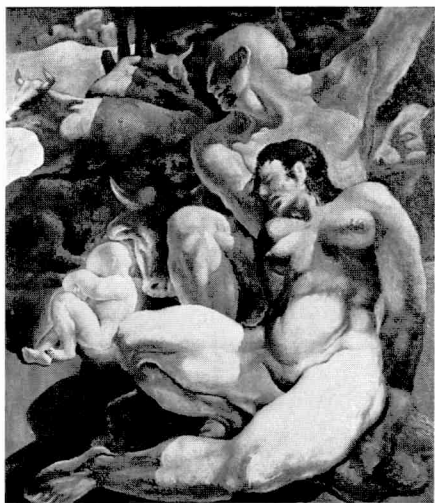


126

127



128





129

130

Preparativos del Congreso Liberal de San Luis Potosí.



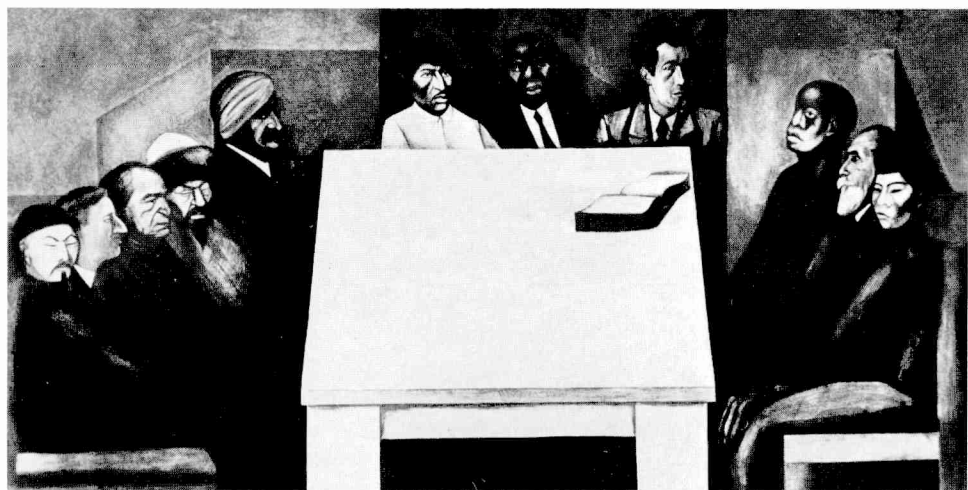
La pandilla de Plutarco Arango, Alarcón y Compañía Sonorense.



131

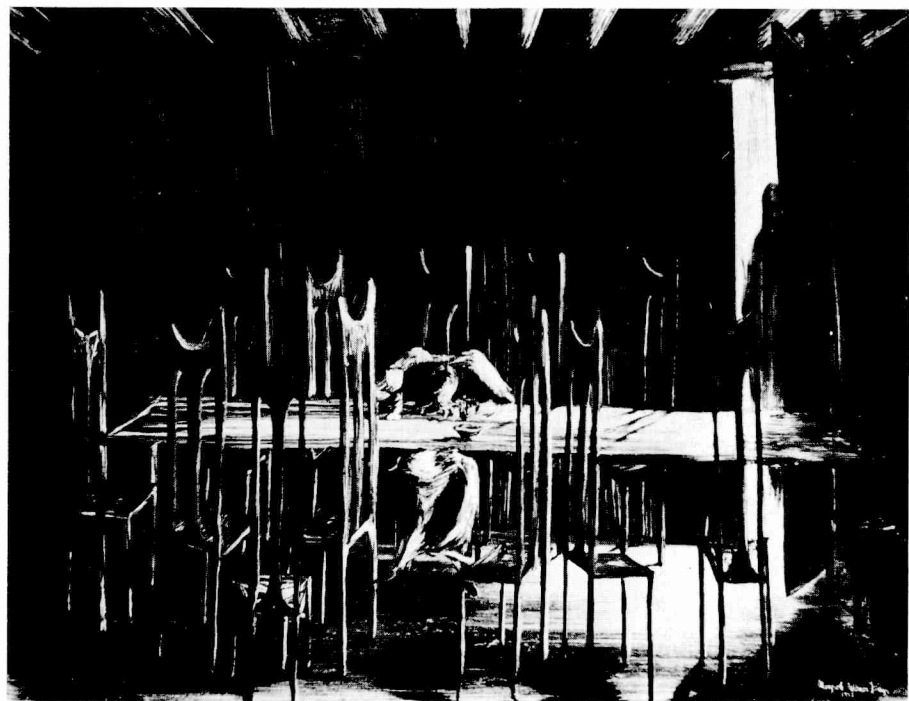


132



133

134

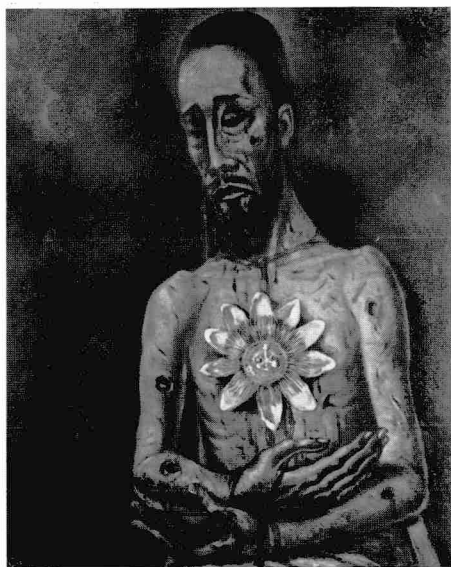




135



136



137



138



139



140

141

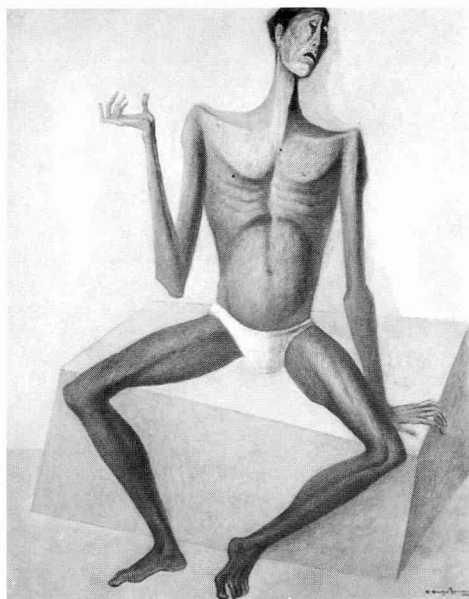


142





143



144

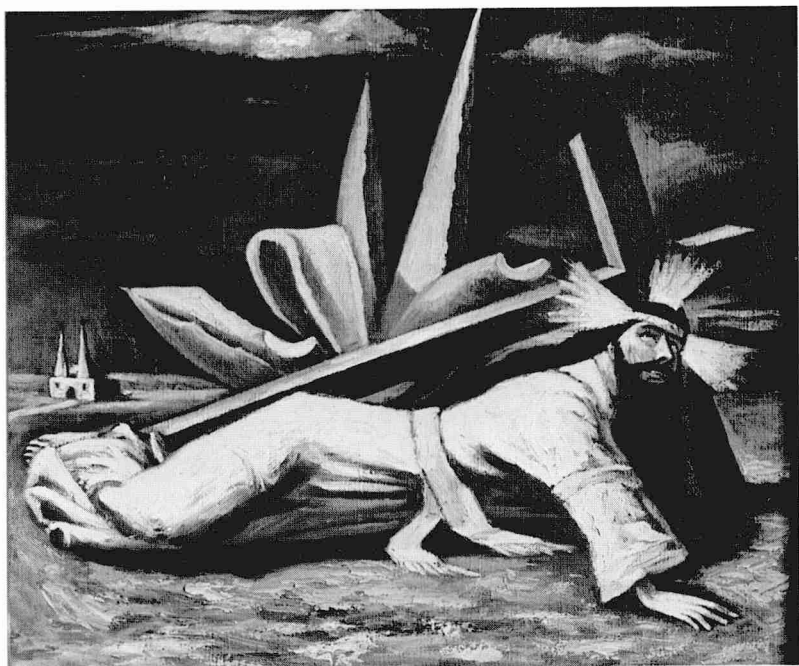




147



148



149

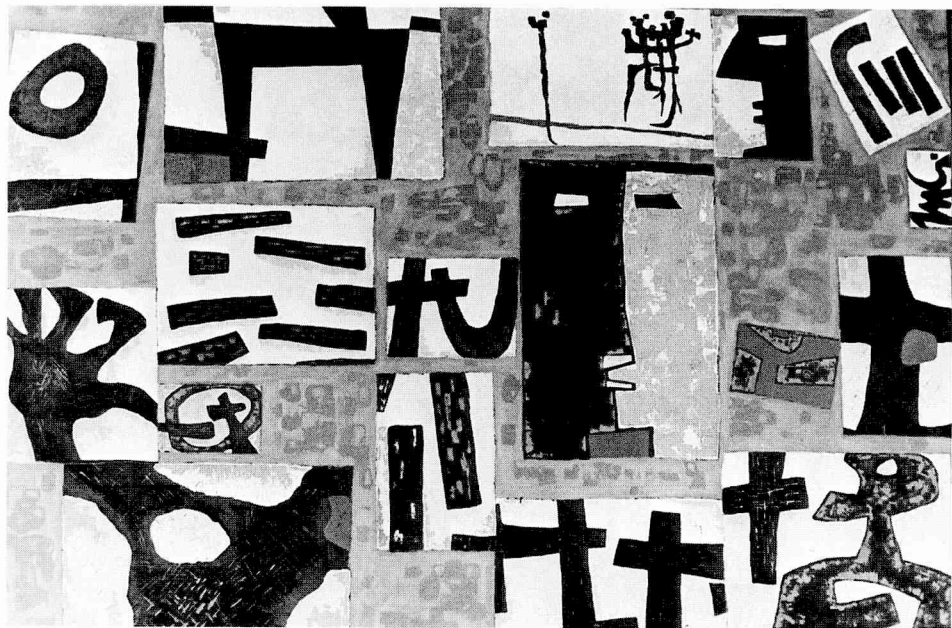
150

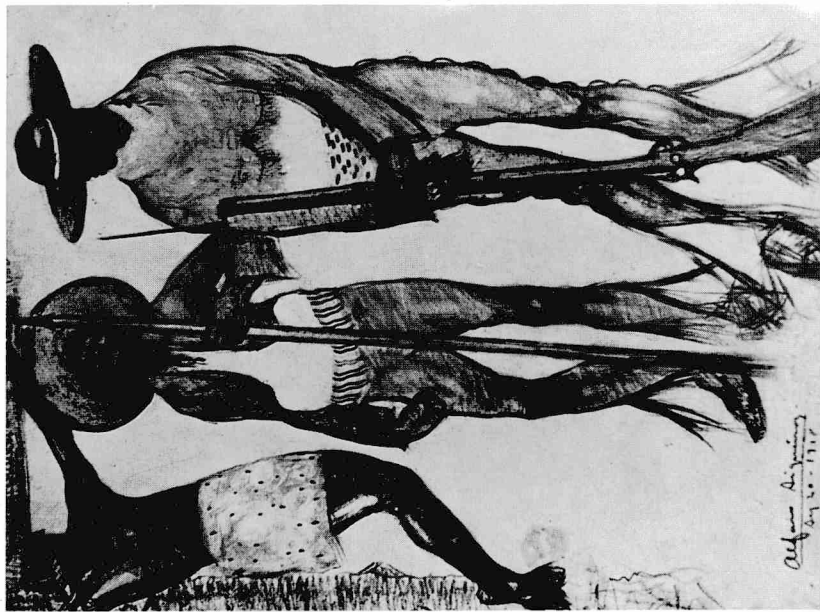




151

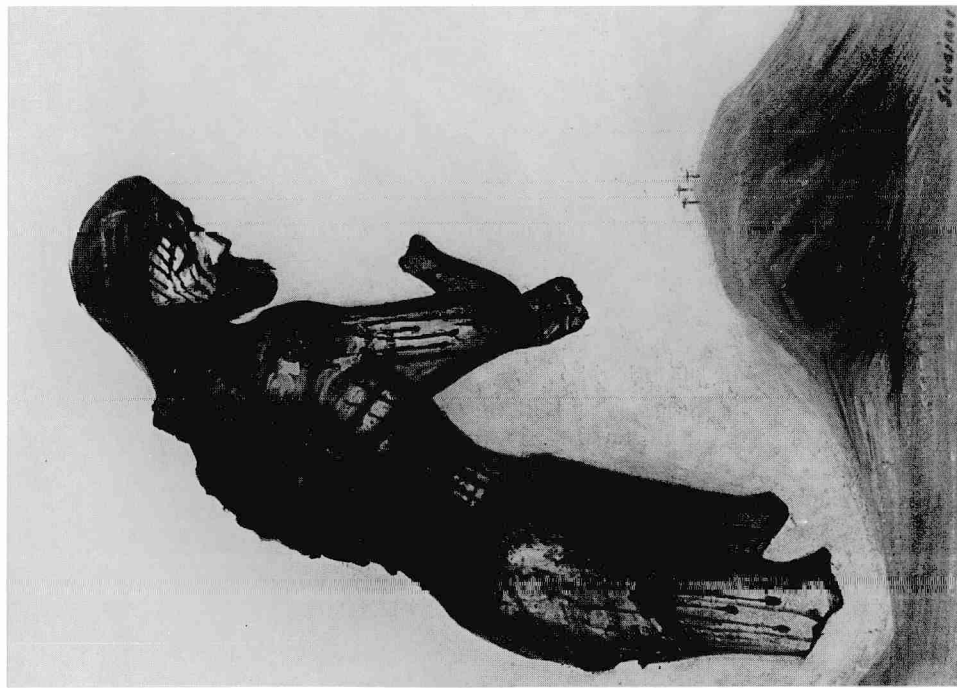
152

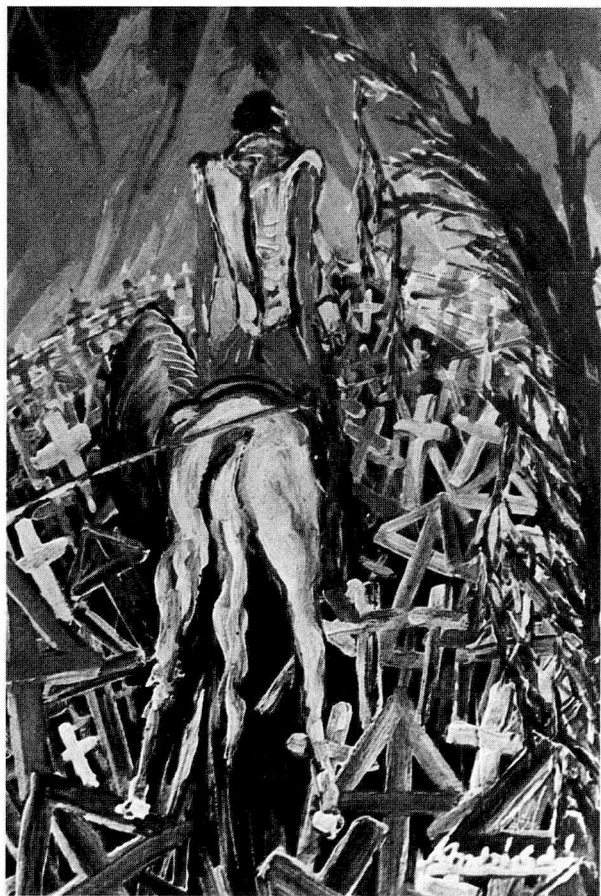




154

153

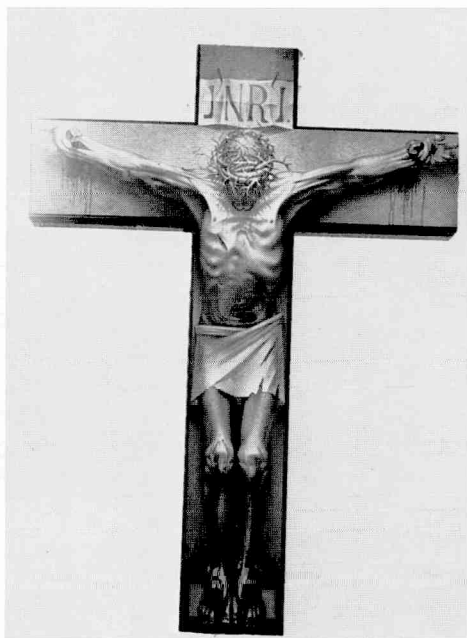




155

156





157



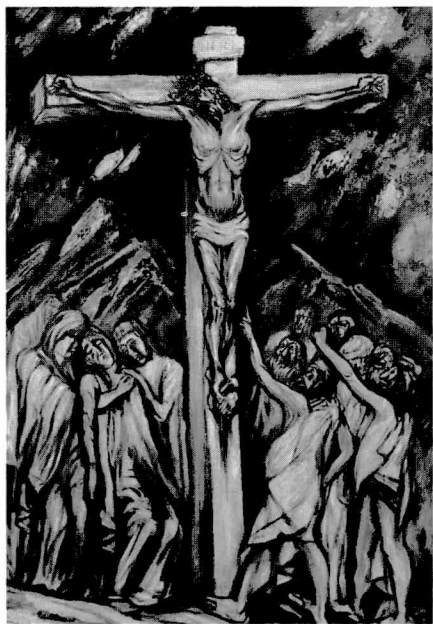
158



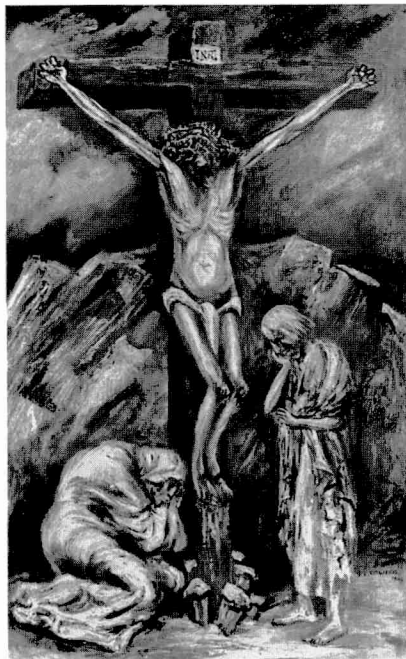
159



160

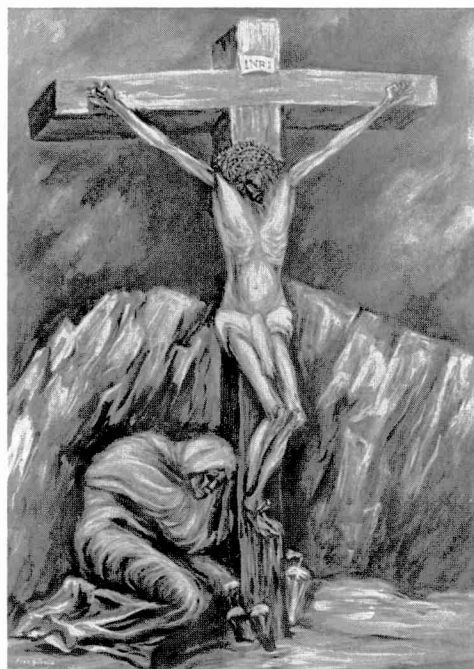


167

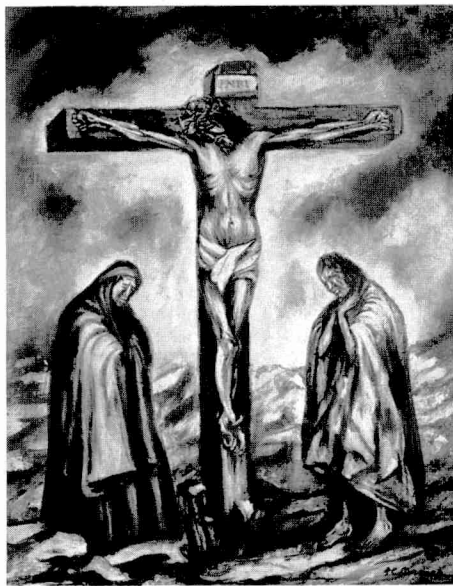


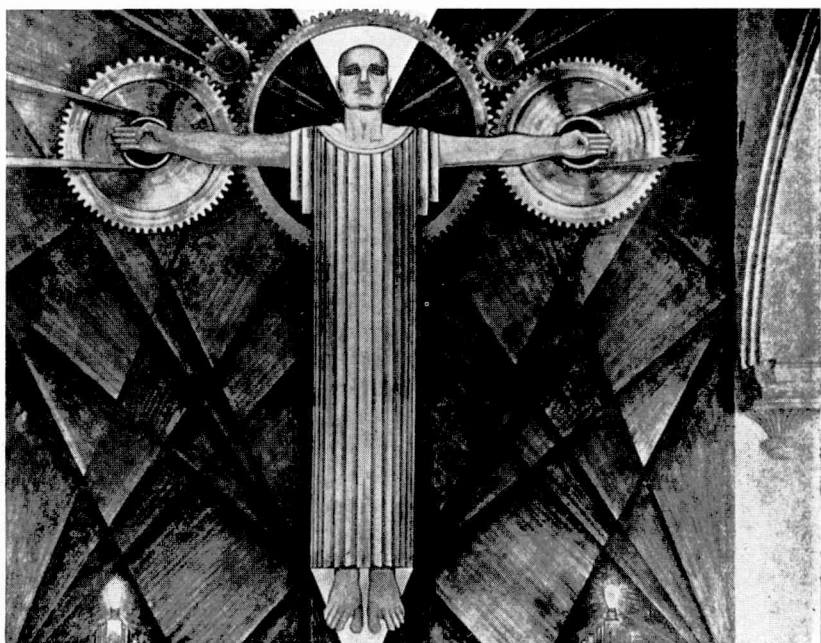
168

169



170

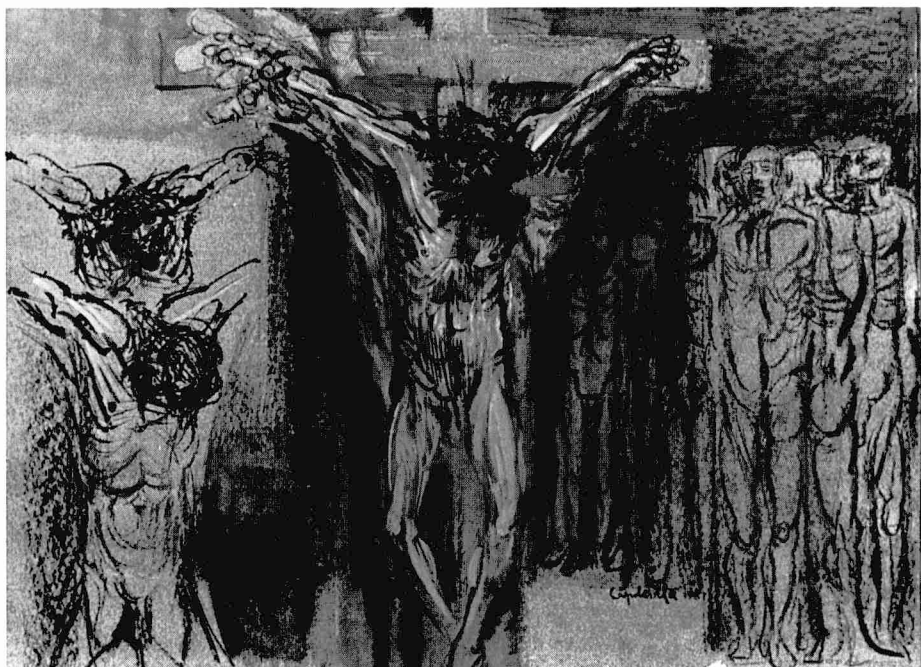




171



172



173

174







Además Rivera de otros bromistas, que habían de reírse entre yo, crucificado por los malditos.
7. El hijo del Ahuizote, 2 de febrero, 1901, página 1,072.
Por la composición, el dibujante únicamente aprovecha figuras simbólicas.

176

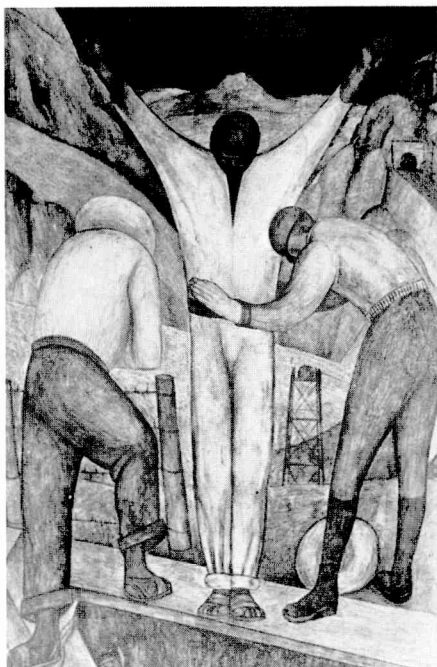


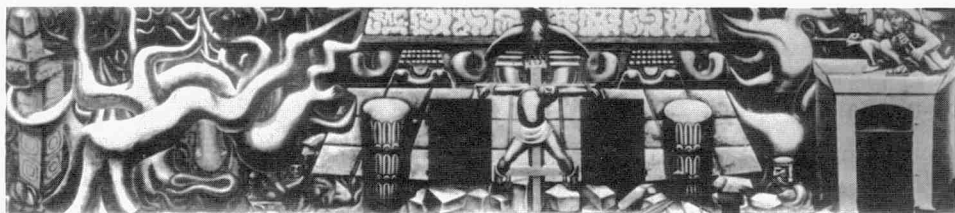
177

178



179

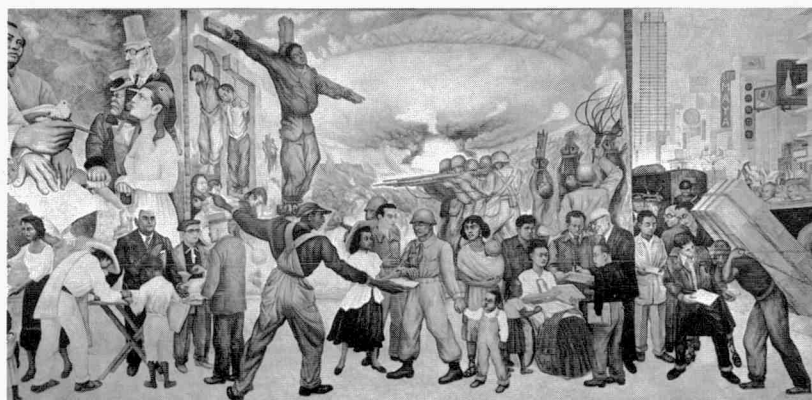




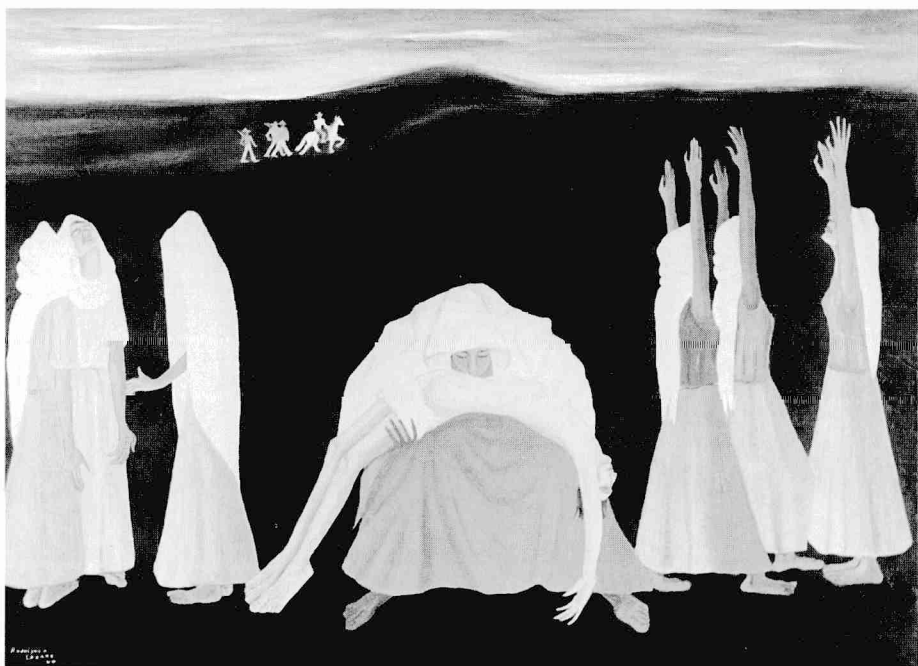
180



181

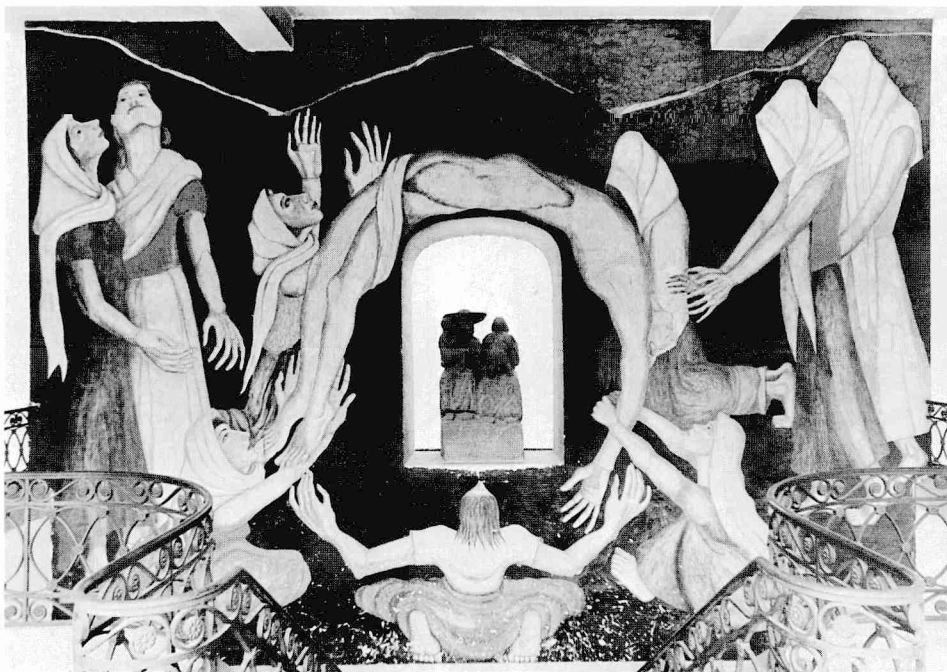


182



189

190





191



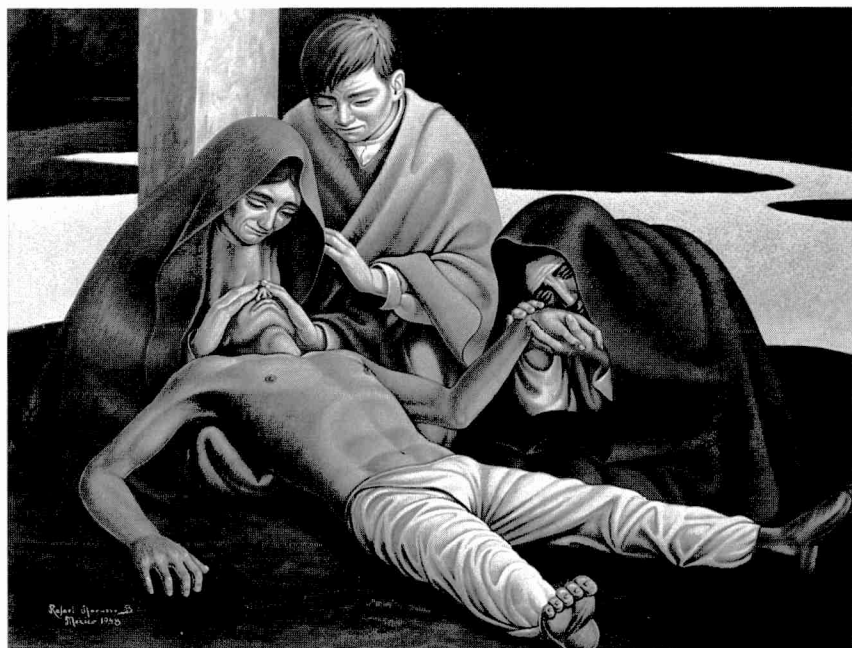
192

193



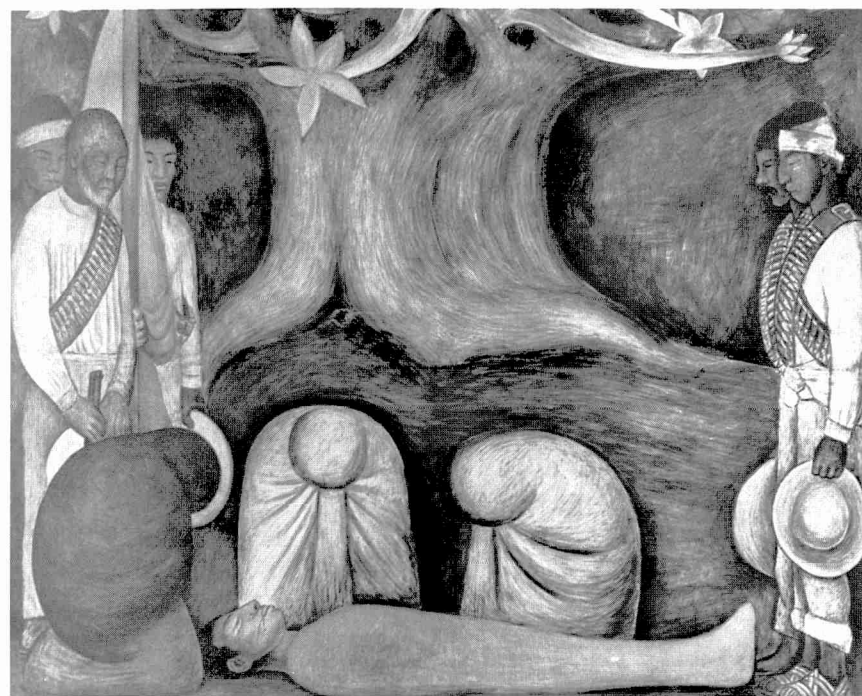
194





195

196





197



198



199



200



201

202

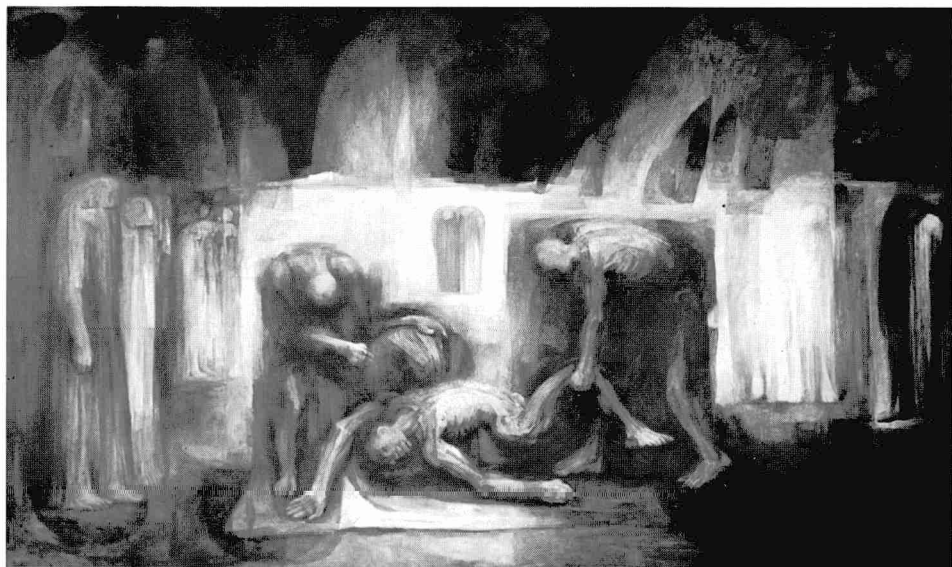




203

204





205



206



207



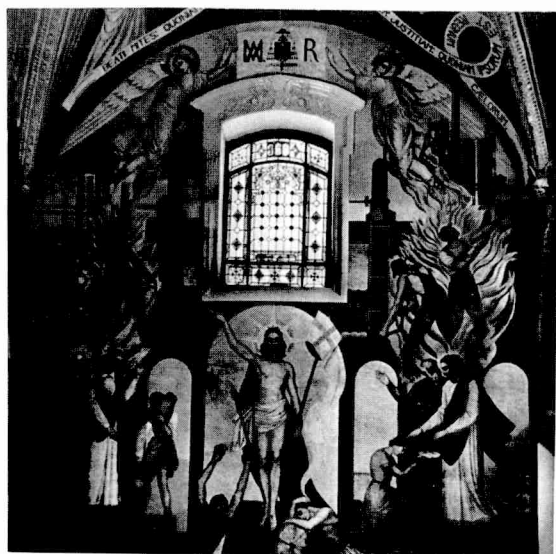
208

209





210



211

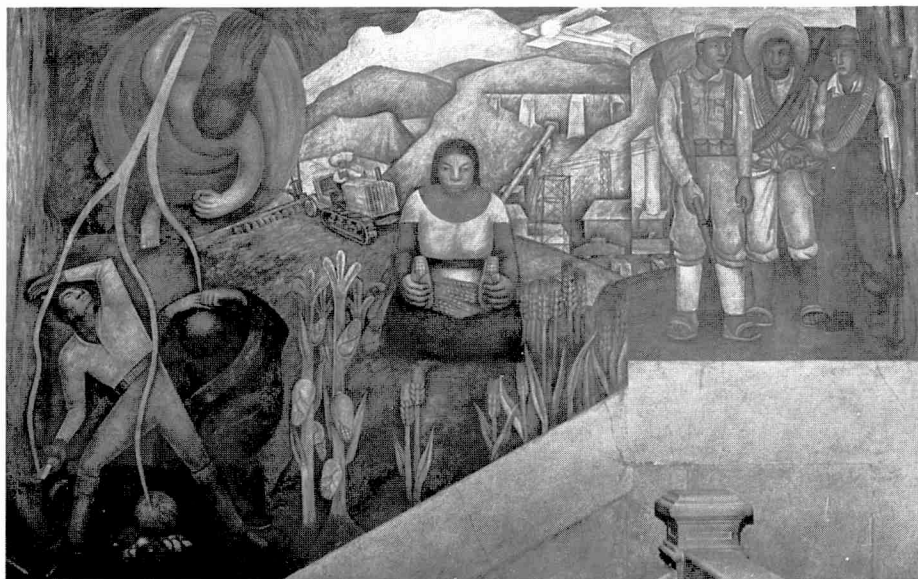




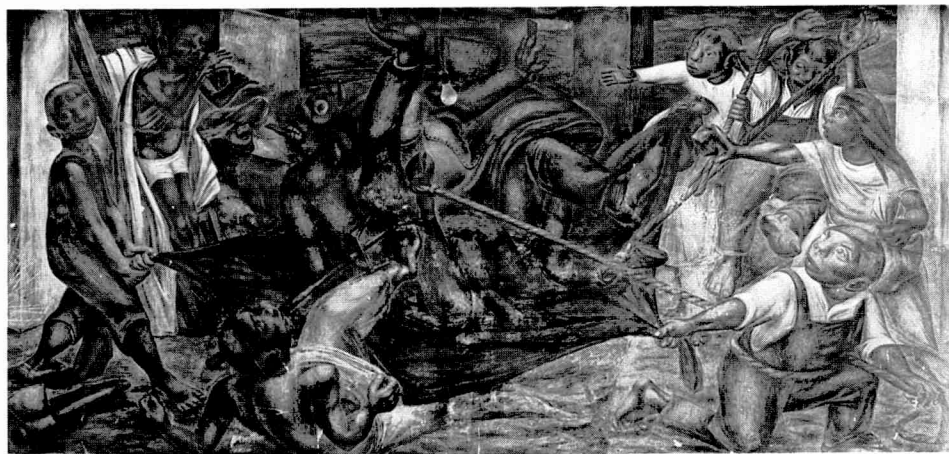
213

214





215



216



217

218





219



220



221

222



¡No Vayas al Gringo!



223

No III—2ª EPOCA

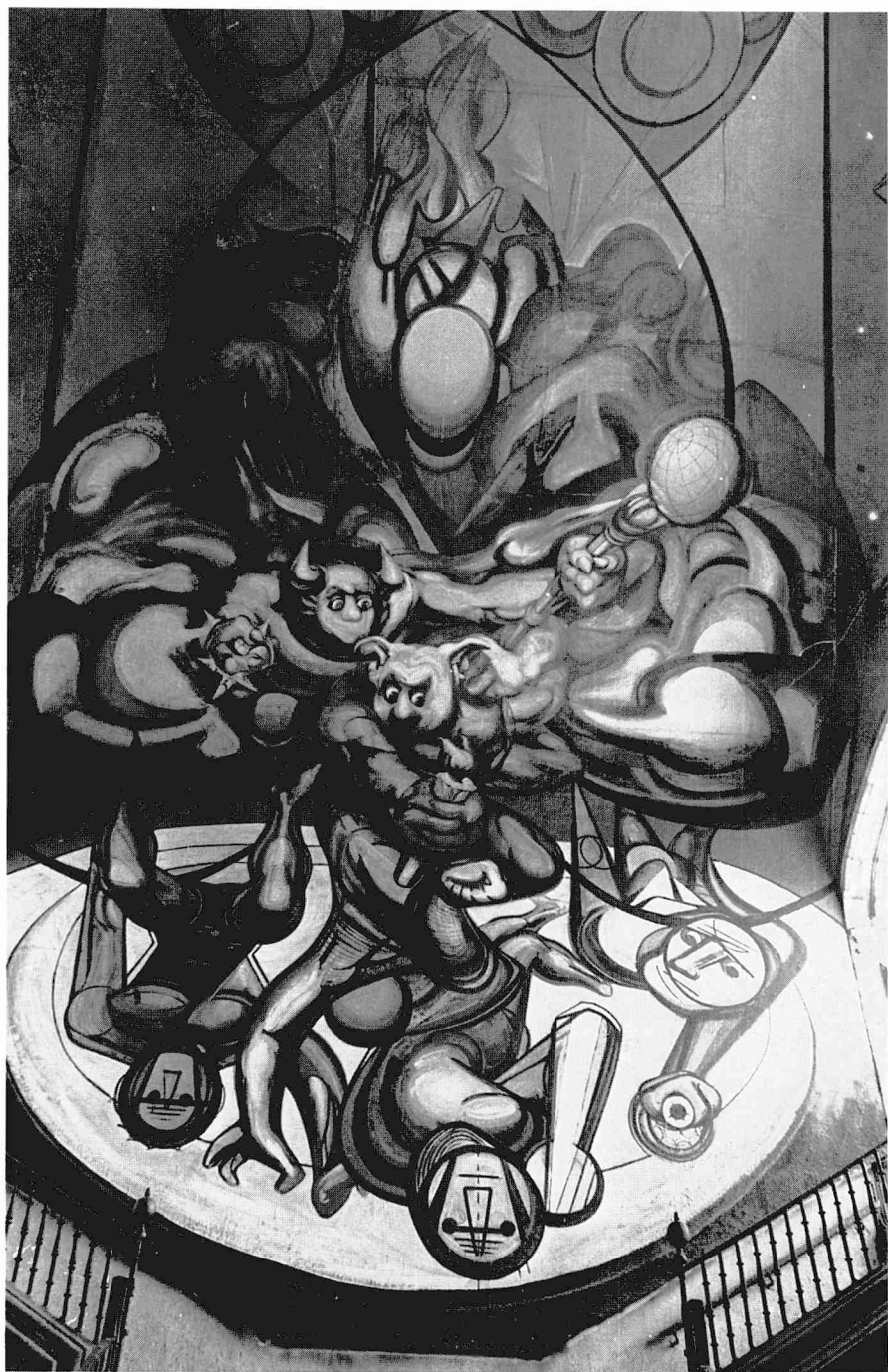
México, Miércoles 2 de Noviembre de 1910

Número

224

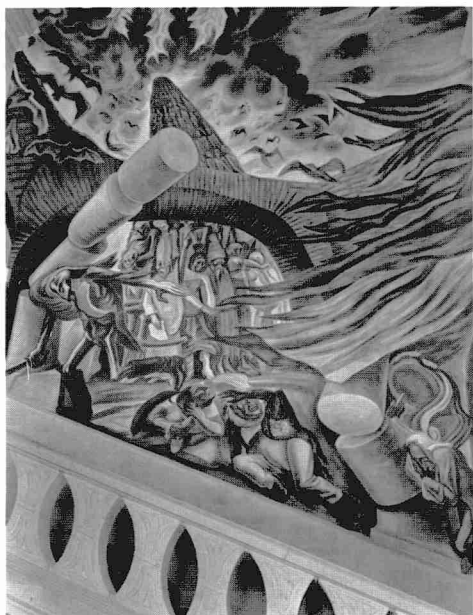
El Diablito Rojo





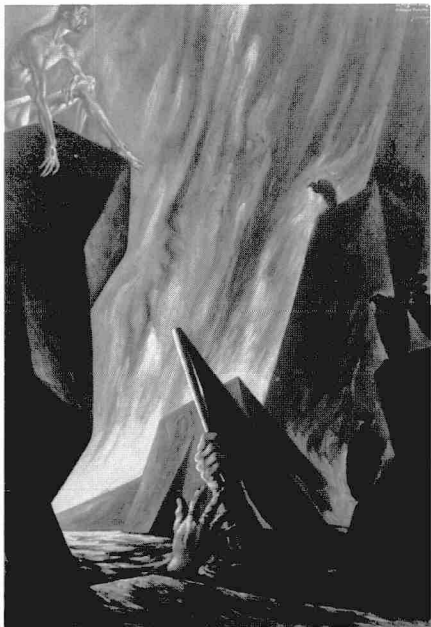


226



227

228



229







231

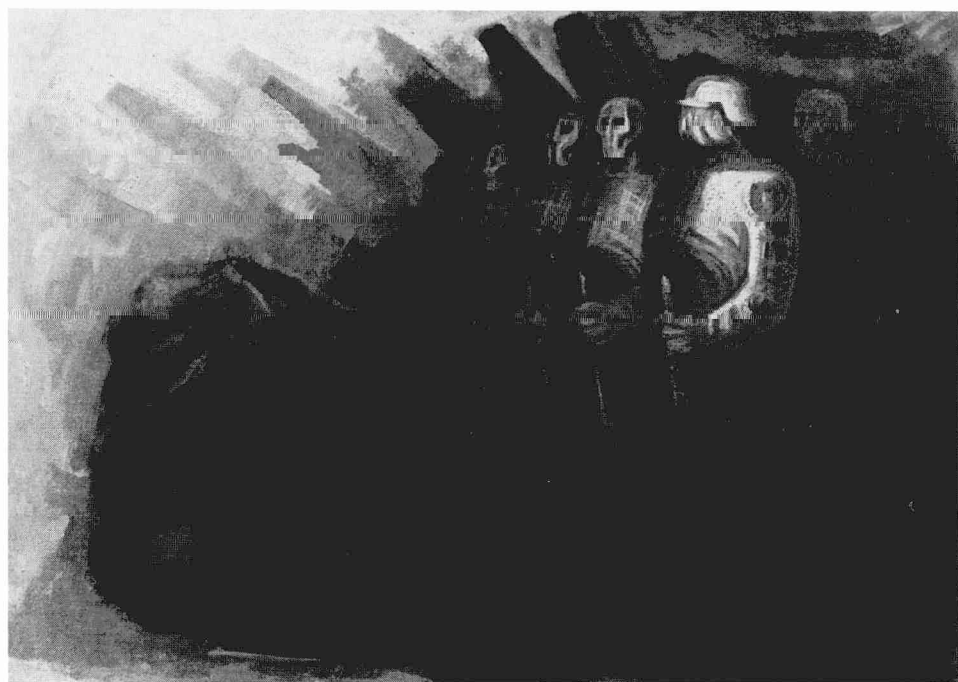


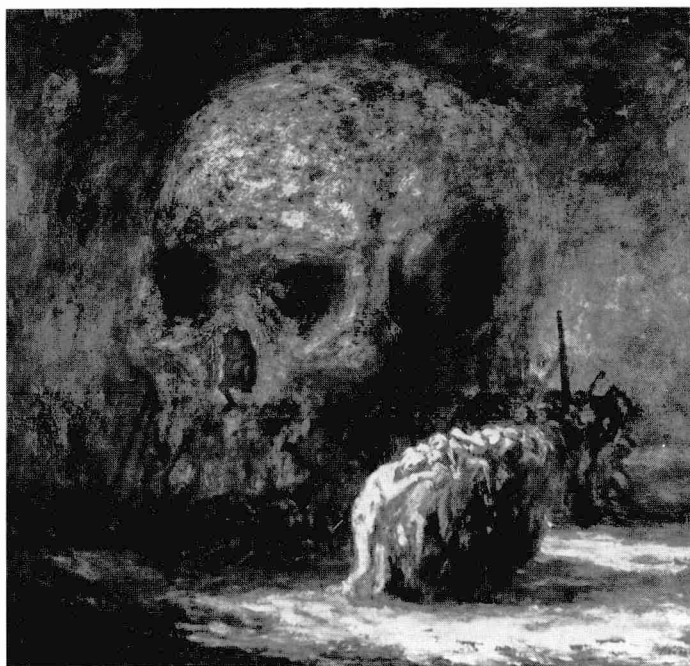
232



233

234



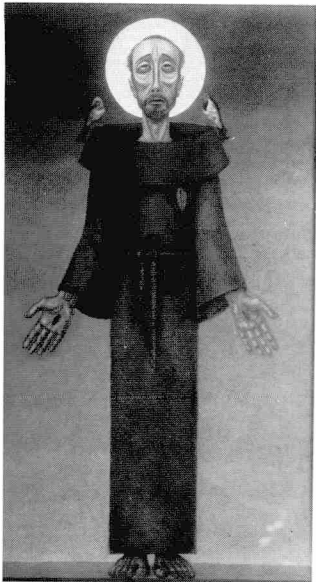


235

236







238



239

240



241





242

243





244



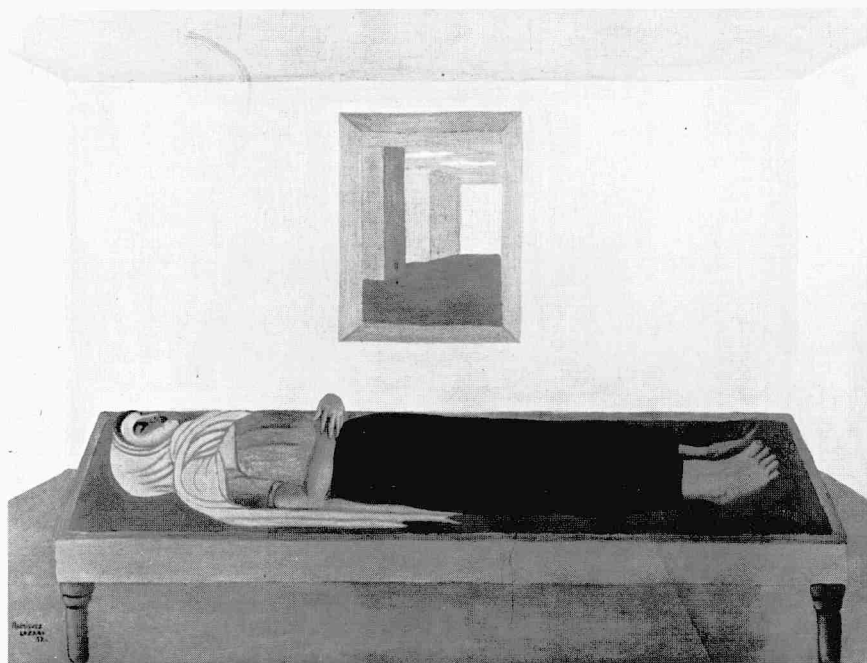
245



246

247



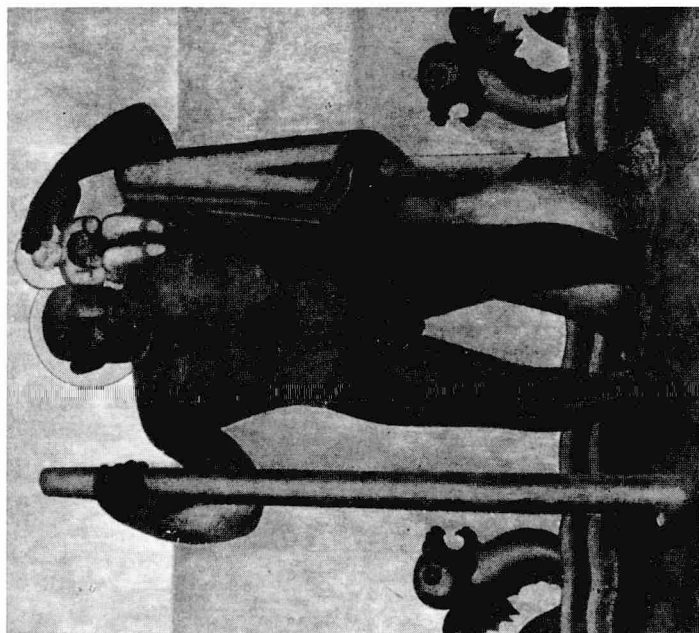


248

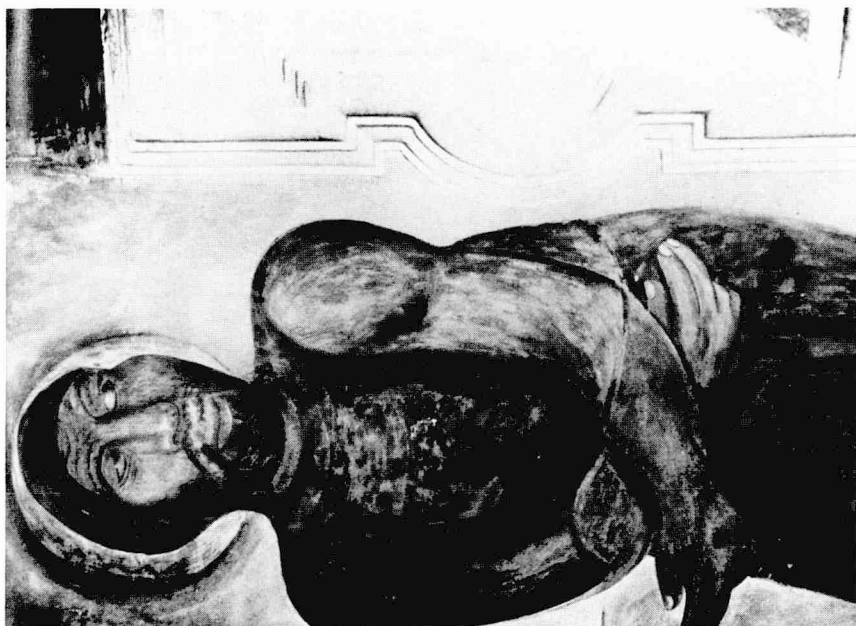
249



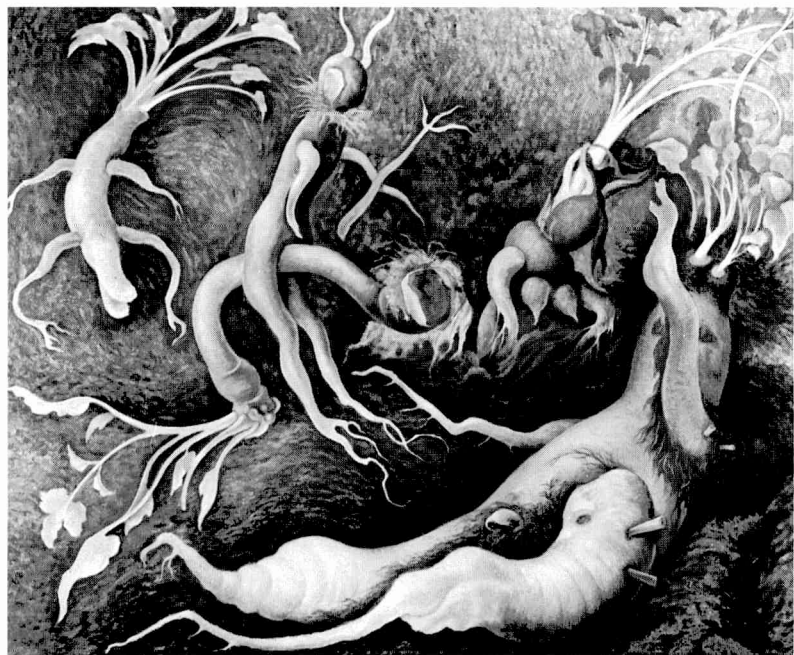




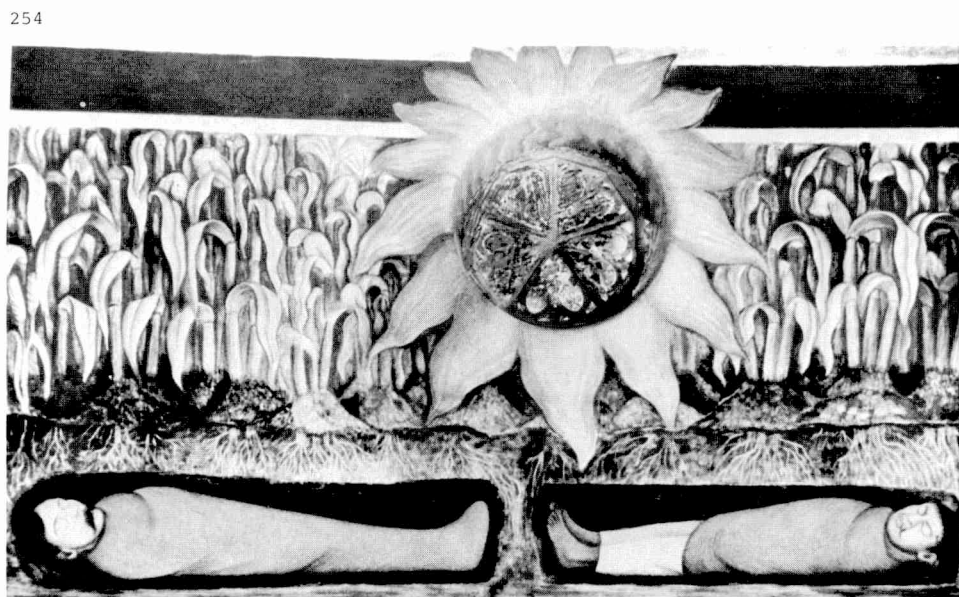
251



252



253



254



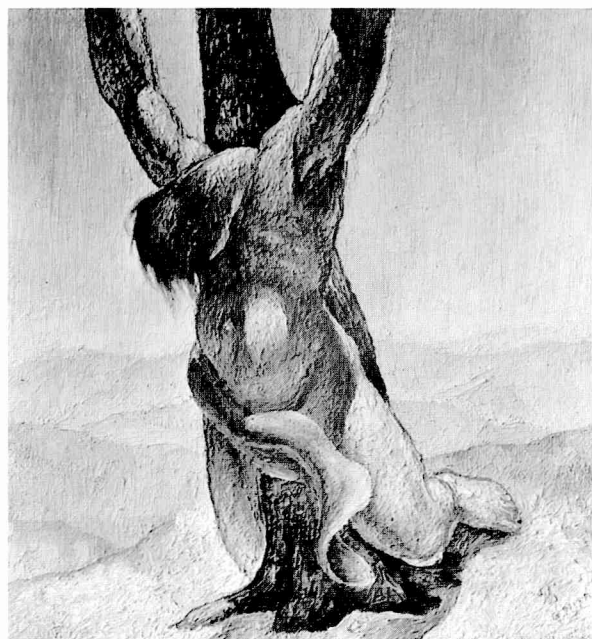
255

256





257



258



259



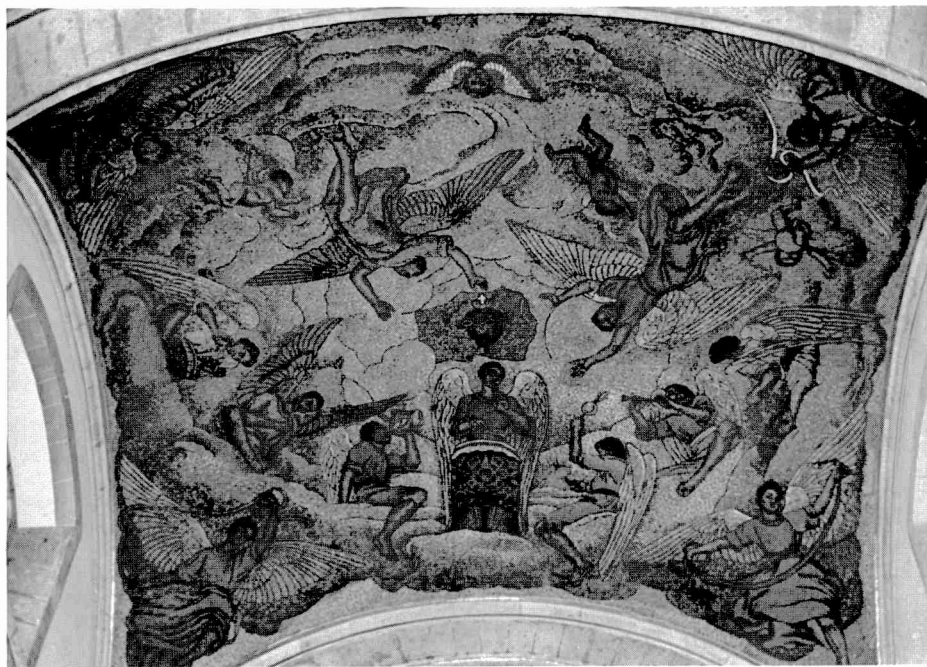
260



261

262





263

264





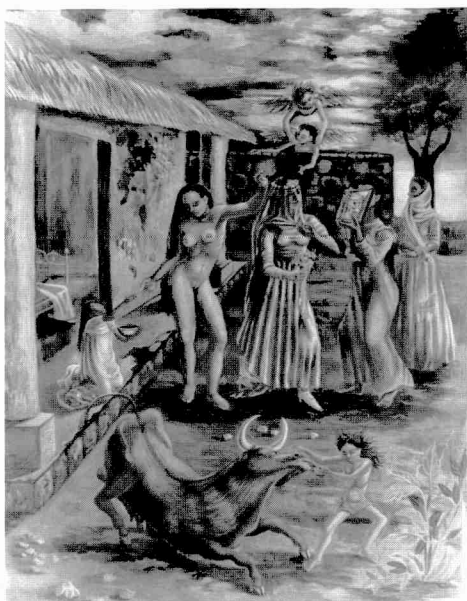
265



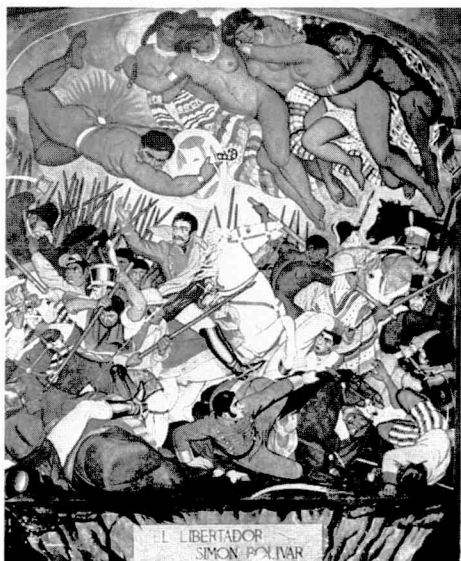
266



267



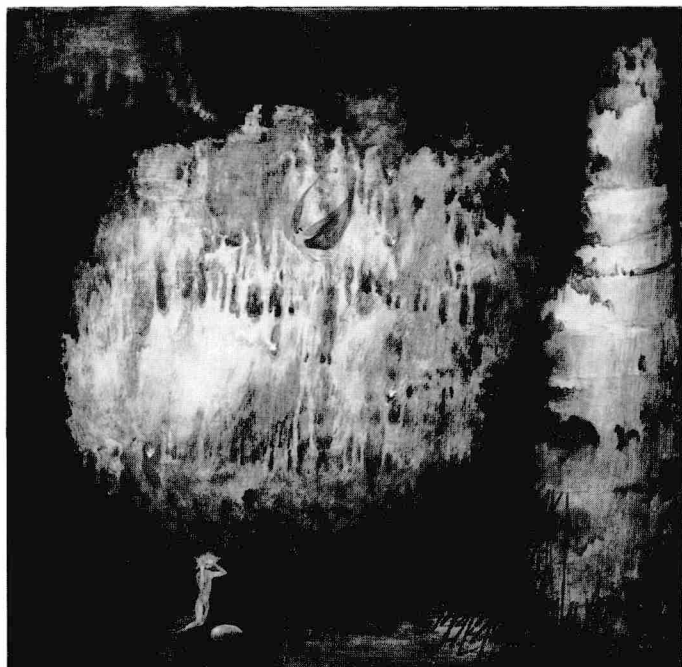
268



269



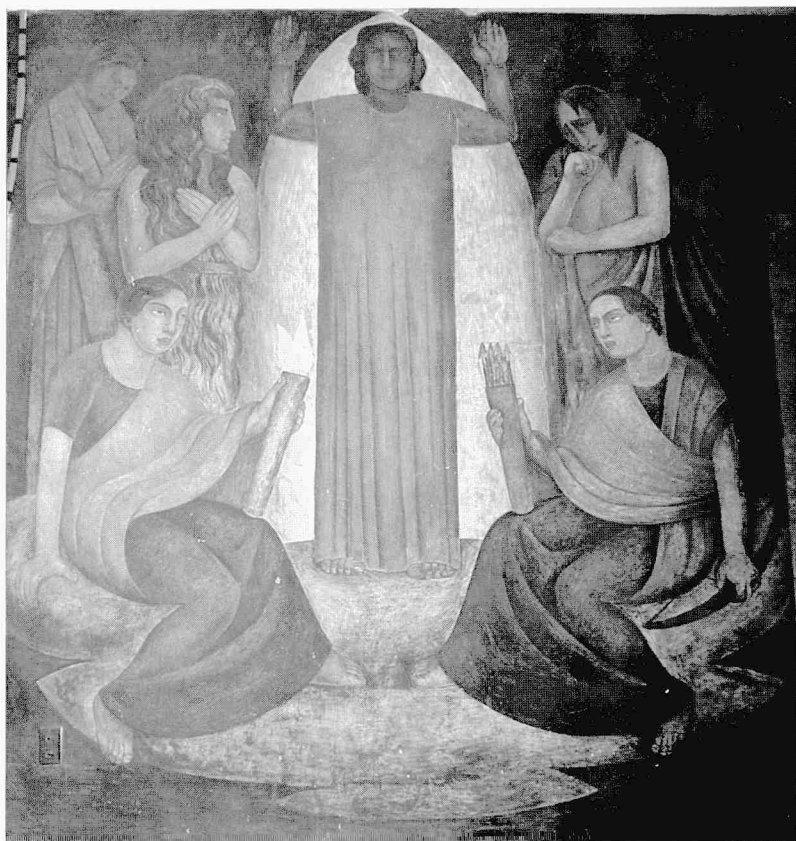
270



271

272





273

274





275

276





277



278

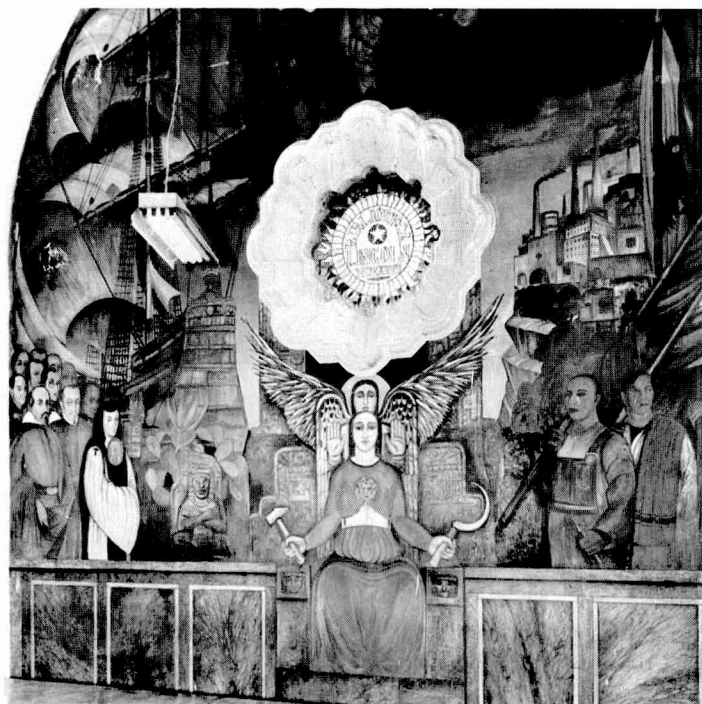




280



281



282



283





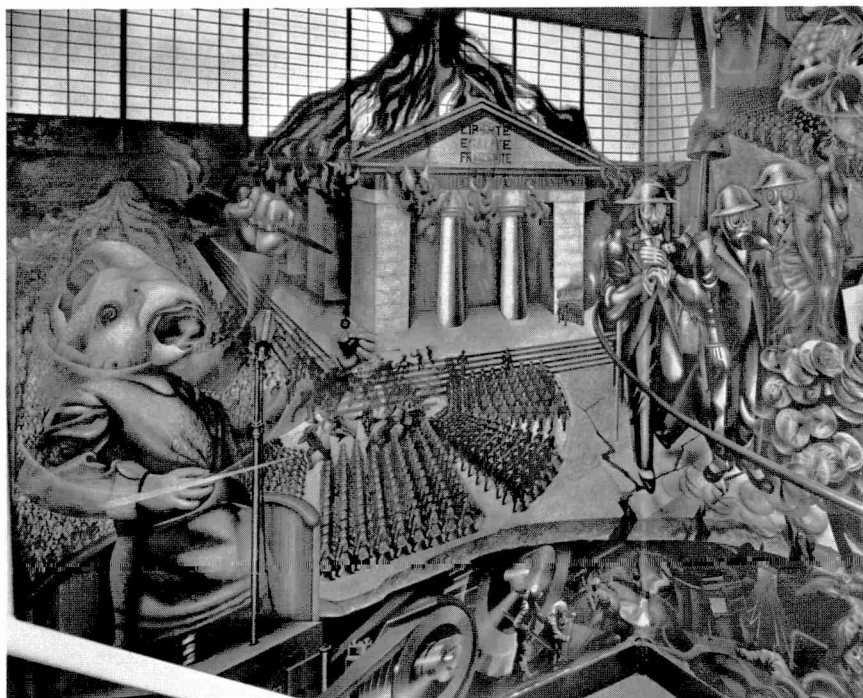
285

287



286





288

289





290

291





292



293





295



296



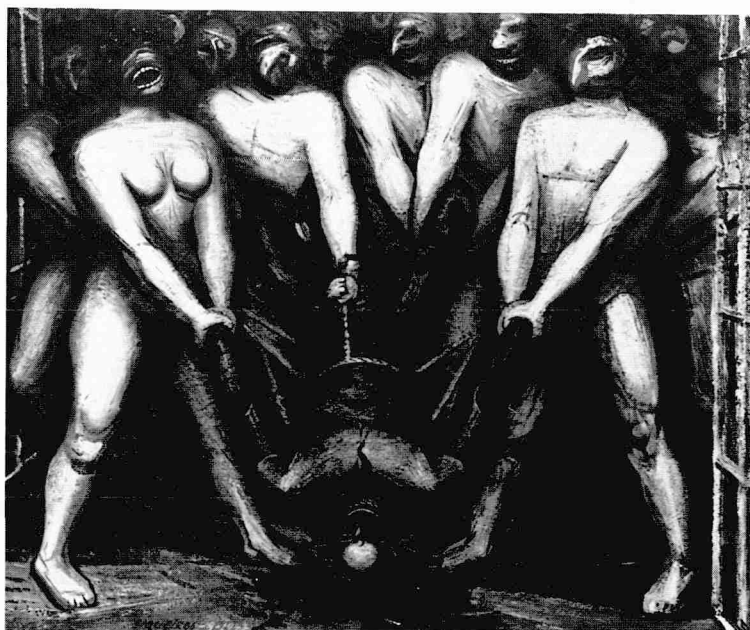
297

298

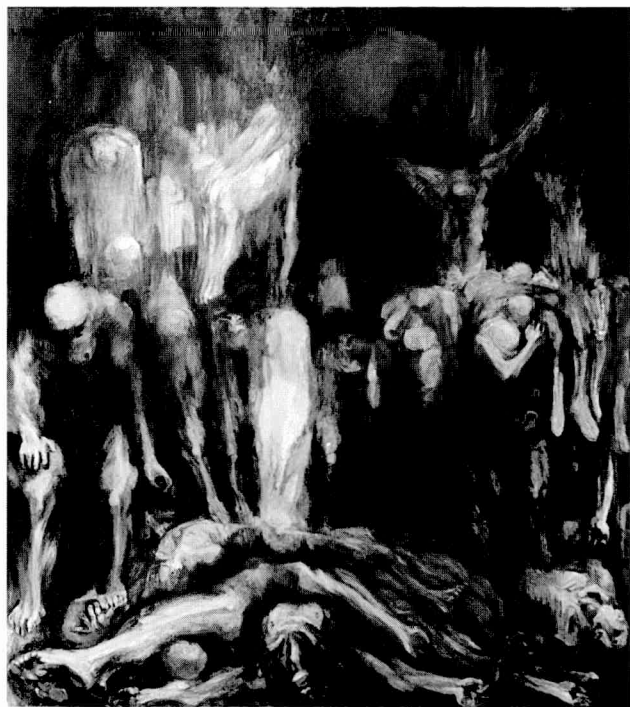




299



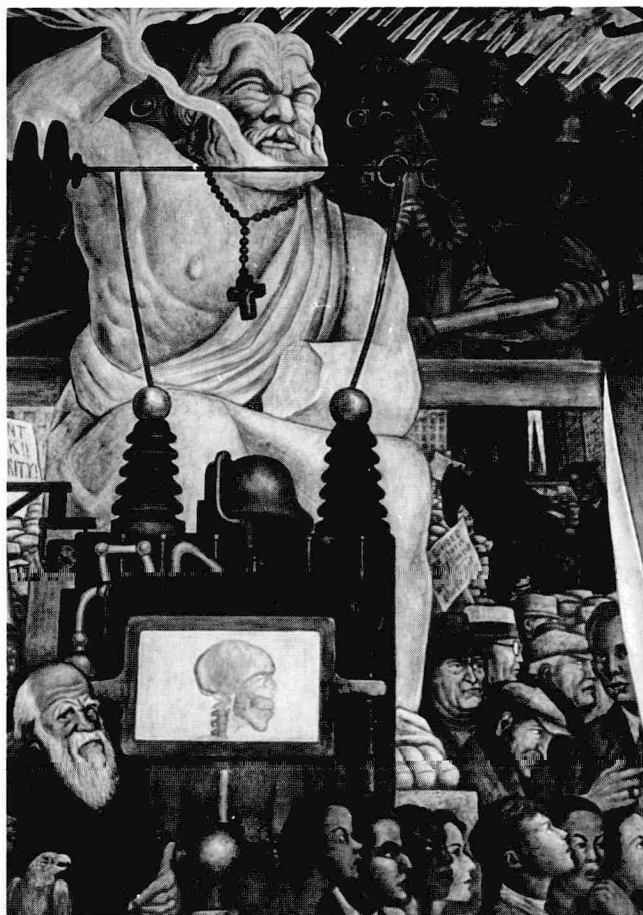
300



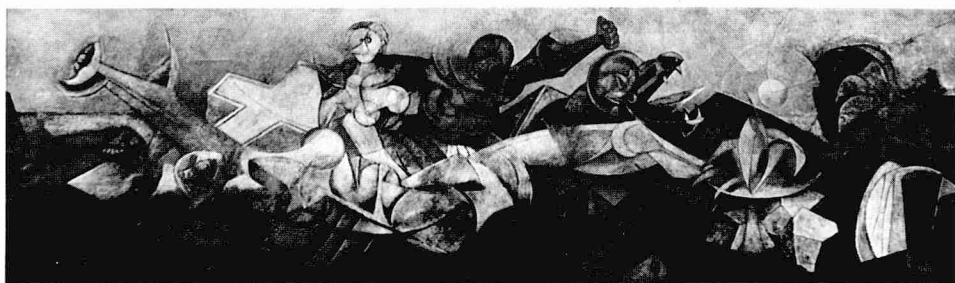
301

302





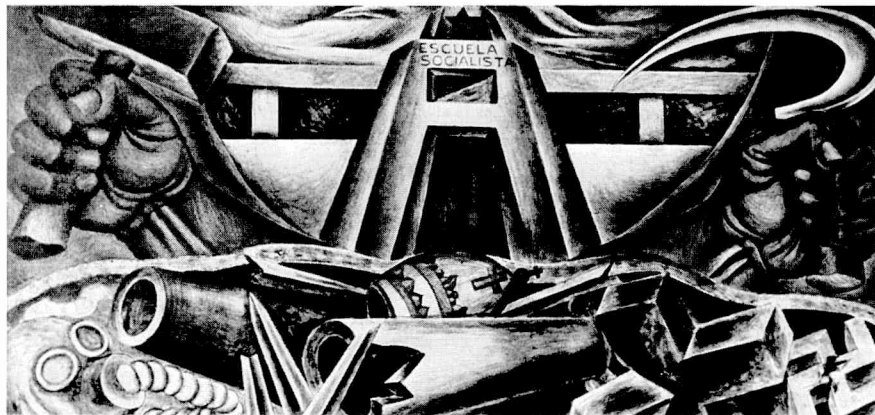
303



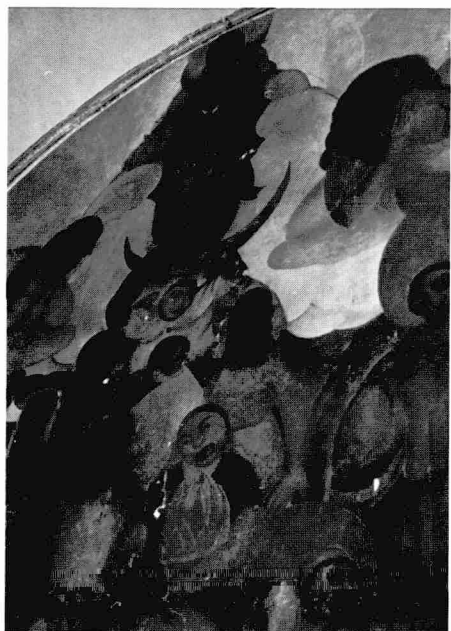
304



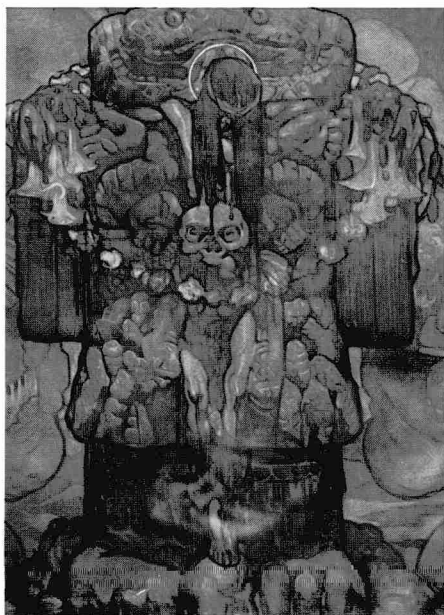
305



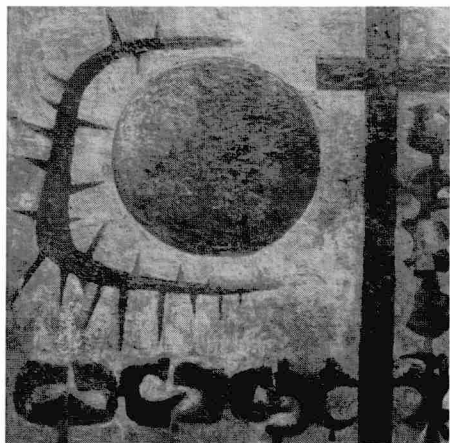
306



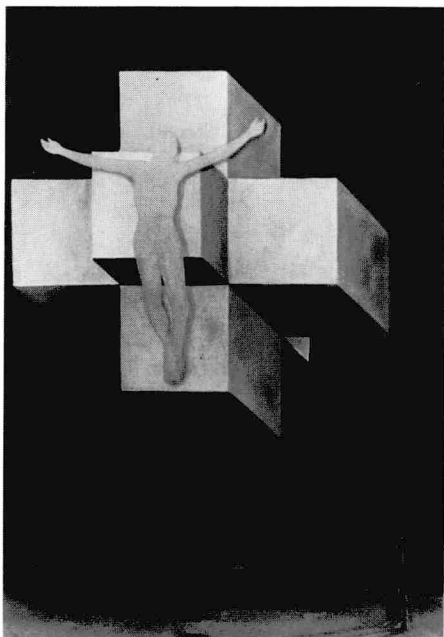
307



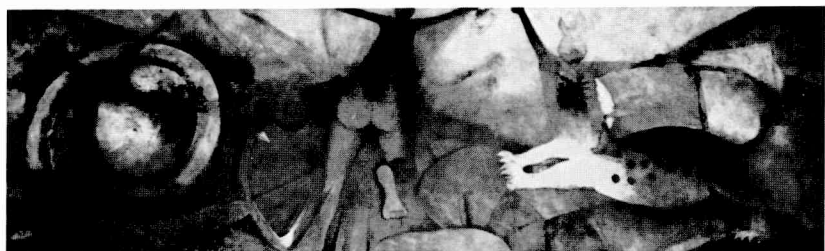
308



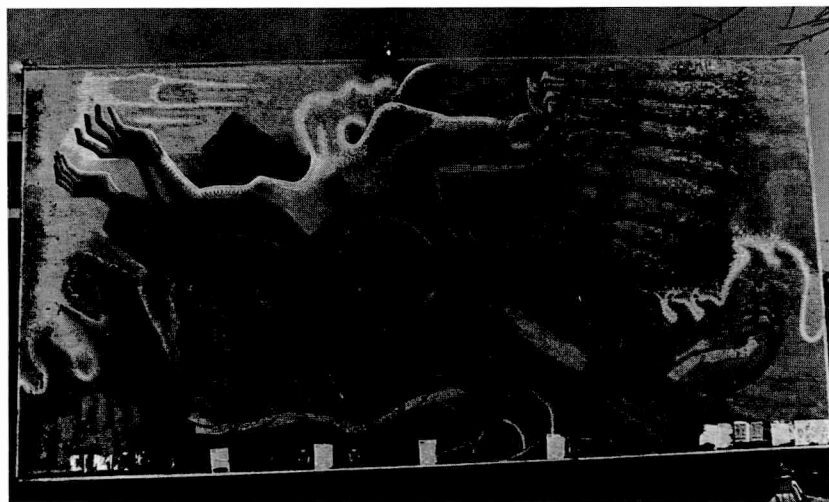
309



310



311



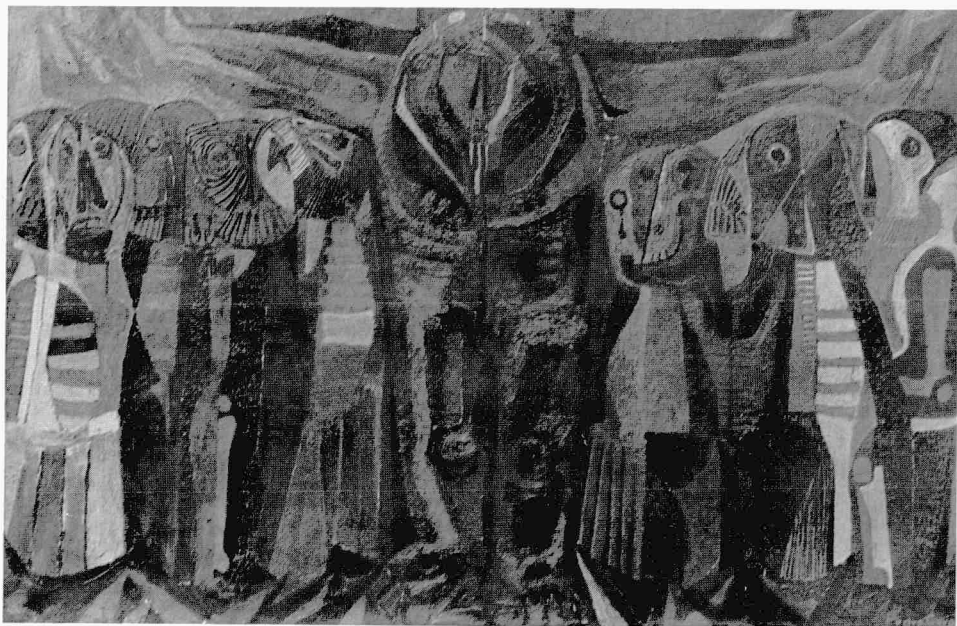
312



313



314



315



322

323



ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Bei den Maßen steht die Höhe vor der Breite, unsichere Entstehungsdaten sind in Klammern angegeben. Die Standorte, soweit bekannt, entsprechen dem heutigen Stand.

- 1 José Clemente Orozco, *Franziskaner, Almosen verteilend*, 1926. Fresko. Escuela Nacional Preparatoria, Mexiko-Stadt.
- 2 José Clemente Orozco, *Franziskaner, einen Indio umarmend*, 1926. Fresko. Escuela Nacional Preparatoria, Mexiko-Stadt.
- 3-8 Diego Rivera, Details des *Zyklus über die Konquista*, 1929-30. Fresko, Gesamtfläche: 148,60 m². Cortés-Palast, Cuernavaca, Morelos.
- 9-10 Diego Rivera, *Geschichte Mexikos*, Details, 1929-35. Fresko, Gesamtfläche des Mittelteils: 144,29 m². Palacio Nacional, Mexiko-Stadt.
- 11 Diego Rivera, *Sonntagsträumerei in der Alameda*, Detail, 1947-48. Transportables Wandbild, 4,80 × 15 m. Hotel del Prado, Mexiko-Stadt.
- 12 Diego Rivera, *Die Landung in Veracruz*, 1951. Transportables Wandbild. Palacio Nacional, Mexiko-Stadt.
- 13-14 Anonym, *Szenen der Konquista*, kolorierte Zeichnungen, nach 1521, Codex Vaticanus 3738, S. 87(89) u. 89(90).
- 15 José Clemente Orozco, *Cortés und Missionar*, 1932-34. Fresko. Dartmouth College, Hanover, N.H., USA.
- 16 José Clemente Orozco, *Huichilobos und Franziskaner*, 1938-39. Fresko. Hospicio Cabañas, Guadalajara, Jalisco.
- 17-18 Juan O'Gorman, *Die Geschichte Michoacáns*, 1941. Fresko, 179 m². Bibliothek Gertrudis Bocanegra, Pátzcuaro, Michoacán.
- 19 José Chávez Morado, *Fray Margil de Jesús*, 1945. Tempera, 2 × 6 m. Escuela Estado de Hidalgo, Mexiko-Stadt.
- 20 José Chávez Morado, *Die Unabhängigkeit und Morelos*, 1945. Tempera, 2 × 6 m. Escuela Estado de Hidalgo, Mexiko-Stadt.
- 21 Juan O'Gorman, *Historische Repräsentation der Kultur*, 1949-51. Mosaik aus Natursteinen und Glas, 27 × 43 m (Gesamtfläche: 4000 m²). Biblioteca Central, UNAM, Mexiko-Stadt.
- 22 Francisco Moreno Capdevila, *Die Zerstörung Tenochtitláns*, 1964. Akrilit auf Aluminium, Gesamtfläche: 3,4 × 9 m, Detail. Museum der Stadt Mexiko.
- 23 José Chávez Morado, *Szenen des Transportes*, Detail, 1954. Mosaik aus Naturstein, Glas und Terrakotta. Verkehrsministerium, Mexiko-Stadt.
- 24 Alfredo Zalce, *Fray Juan de San Miguel*, 1950. Fresko. Hospital General, Uruapan, Michoacán.

- 25 José Chávez Morado, *Die Rückkehr des Quetzalcóatl*, 1952. Glasmosaik, 4,5 × 12 m. Naturwissenschaftliche Fakultät, UNAM, Mexiko-Stadt.
- 26-28 José Chávez Morado, *Die Befreiung der Sklaven*, Details, 1955. Fresko, Gesamtfläche: 220 m². Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato.
- 29 Diego Rivera, *Das Theater in Mexiko*, Detail, 1953. Glasmosaik, Gesamtfläche: 10 × 55 m. Teatro de los Insurgentes, Mexiko-Stadt.
- 30 José Clemente Orozco, *Das mystische Spanien Philipps II., Szene der Konquista, Missionsmönch*, Details des Zyklus, 1938-39. Fresko. Hospicio Cabañas, Guadalajara, Jalisco.
- 31 José Clemente Orozco, *Bischof Juan Cruz Ruiz de Cabañas*, 1938-39, Detail des Zyklus. Hospicio Cabañas, Guadalajara, Jalisco.
- 32 Félix Parra, *Fray Bartolomé de las Casas*, (1876). Öl auf Leinwand, 359 × 250 cm. Instituto Nacional de Bellas Artes, Mexiko-Stadt.
- 33 Diego Rivera, *Morelos*, Detail des Zyklus, 1929-30. Fresko, 300 × 130 cm. Cortés-Palast, Cuernavaca, Morelos.
- 34 Francisco Gutiérrez, *Morelos*, 1936. Fresko, 2 × 1 m. Escuela Normal, Jalapa, Veracruz.
- 35 David Alfaro Siqueiros, *Exkommunikation und Todesstrafe für Hidalgo*, 1952. Proxilin auf Aluminium, 16 m². Universität von Michoacán, Morelia.
- 36 Roberto Montenegro, *Die Befreier*, (1924). Wandbild. Biblioteca Iberoamericana, Mexiko-Stadt.
- 37 Alfredo Zalce, *Befreiung*, Detail, 1951. Fresko, 135 m². Museo Michoacano, Morelia.
- 38 Alfredo Zalce, *Die Bedeutung Hideos in der Unabhängigkeit*, 1955-57. Fresko. Regierungspalast, Morelia.
- 39-40 Juan O'Gorman, *Retabel der Unabhängigkeit*, Details, 1960-61. Fresko, 4,5 × 16 m. Nationalmuseum für Geschichte, Schloß Chapultepec, Mexiko-Stadt.
- 41 José Clemente Orozco, *Die große revolutionäre Gesetzgebung — Die Freiheit der Sklaven*, 1948-49. Fresko. Deputiertenkammer von Jalisco, Guadalajara.
- 43 Fernando Leal, *Das Fest des Herrn von Chalma*, 1922. Enkaustik. Escuela Nacional Preparatoria, Mexiko-Stadt.
- 44 José Clemente Orozco, *Lateinamerika*, 1932-34. Fresko. Dartmouth College, Hanover, N.H., USA.
- 45-46 José Clemente Orozco, Zeichnungen für *La Vanguardia*, Orizaba, Veracruz. Verbleib unbekannt.
- 47 José Clemente Orozco, Karikatur. Original verschollen.
- 48 Diego Rivera, Illustration zu einem Pamphlet von Lombardo Toledano. Verbleib unbekannt (1922).
- 49 Diego Rivera, *Die Umarmung*, 1923-28. Fresko, 4,25 × 1,82 m. Erziehungsministerium, Mexiko-Stadt.
- 50 Diego Rivera, *Dreieinigkeit*, 1924. Fresko. Erziehungsministerium, Mexiko-Stadt.
- 51 Diego Rivera, *Die Nacht der Reichen*, 1923-28. Fresko. Erziehungsministerium, Mexiko-Stadt.

- 52 Diego Rivera, *Sieg über die bürgerliche Kunst*, 1923-28. Fresko. Erziehungsministerium, Mexiko-Stadt.
- 53 Diego Rivera, *Die Geschichte Mexikos*, Detail: *Die Welt von heute und von morgen*, 1929-35. Fresko, 65,44 m². Regierungspalast, Mexiko-Stadt.
- 54 Raúl Anguiano, *Faschismus und Klerus — Feinde der Kultur*, 1937. Fresko, 170 × 300 m. Centro Escolar Revolución, Mexiko-Stadt.
- 55 Aurora Reyes, *Die Reaktion gegen die Landschullehrer*, 1936. Fresko. Centro Escolar Revolución, Mexiko-Stadt.
- 56 Anonym, *Barrikadenkämpfer*, 1848, Frankreich.
- 57 Santos Balmori, *Arbeiterdreieinigkeit*, 1936. Fresko, zerstört.
- 58 Wiktor Denissow, *Fabrikbesitzer, Pope und Kulak*, 1919. Zeichnung, 73 × 91 cm (als Plakat verbreitet).
- 59 Diego Rivera, *Die Nacht der Armen*, 1923-28. Fresko. Erziehungsministerium, Mexiko-Stadt.
- 60 Dimitri Moor (Orlow), *Petrograd geben wir nicht her!* 1919. Plakat, 104 × 70 cm.
- 61 Diego Rivera, *Die Geschichte Mexikos*, Detail aus: *Die Welt von heute und von morgen*, 1929-35. Fresko. Regierungspalast, Mexiko-Stadt.
- 62 Diego Rivera, *Die durch Kapitalismus, Militarismus und Klerikalismus gemarterte Erde*, 1926-27. Fresko. Nationale Schule für Landwirtschaft, ehemalige Kapelle, Chapingo.
- 63 José Clemente Orozco, *Das Volk, betrogen von den falschen Propheten und erdolcht durch den Klerus*, 1923-24. Fresko. Escuela Nacional Preparatoria.
- 64 José Clemente Orozco, *Glockenturm*, Detail des Zyklus, 1938-39. Fresko. Hospicio Cabañas, Guadalajara, Jalisco.
- 65 Fray Juan Ricci, *Dreieinigkeit*, Illustration zur *Pintura Sabia*, tratado teológico, 1659-62.
- 66 Anonym, *Ex-Voto der Dreieinigkeit*, 18. Jahrhundert (nach Cabrera).
- 67 Diego Rivera, *Judasverbrennung*, 1923-28. 425 × 382 cm. Erziehungsministerium, Mexiko-Stadt.
- 68 José Clemente Orozco, *Revolutionäre Dreieinigkeit*, 1926. Fresko. Escuela Nacional Preparatoria, Mexiko-Stadt.
- 69 José Clemente Orozco, *Allegorie Mexikos*, 1940. Fresko. Bibliothek Gabino Ortiz, Jiquilpan, Michoacán.
- 70 Juan O'Gorman, *Die Mythen*, 1944. Tempera, 150 × 100 cm. Privatsammlung New York.
- 71 Juan O'Gorman, *Metaphysische Luftfahrt*, 1937-38. Eitempera auf Masonit, ca. 36 m², zerstört.
- 72 Diego Rivera, *Mussolini*, 1933. Fresko auf Celotex. New Worker's School, New York.
- 73 José Clemente Orozco, *Don Juan Tenorio*, (1946). Öl auf Masonit, 61 × 71 cm. Privatsammlung.
- 74 José Luis Cuevas, *Botschaft für den Kardinal von Rohan*, 1966. Tinte und Collage, 32 × 49,5 cm. Grace Borgenicht Gallery, New York.
- 75 José Clemente Orozco, *Der Segen der Mutter*, 1926. Fresko. Escuela Nacional Preparatoria, Mexiko-Stadt.
- 76 Saturnino Herrán, *Der Laienbruder von San Miguel*, 1917. Öl auf Leinwand, 84 × 50 cm. Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt.

- 77 José Clemente Orozco, *Erzbischof Luis M. Martínez*, 1944. Öl auf Leinwand, 102 × 73 cm. Museo Orozco, Guadalajara, Jalisco.
- 78 Diego Rivera, *Tag der Toten auf dem Land*, 1923-28. Erziehungsministerium, Mexiko-Stadt.
- 79 José Clemente Orozco, *Kehrlicht*, 1923-24. Fresko. Escuela Nacional Preparatoria, Mexiko-Stadt.
- 80 Pedro Coronel, *Peregrinos*, Nr. 7, 1970. Öl auf Leinwand, 175 × 150 cm. Privatsammlung.
- 81 David Alfaro Siqueiros, *Der Teufel in der Kirche*, 1947. Pyroxilin auf Masonit, 125 × 154 cm. Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt.
- 82 Leonora Carrington, *Die magische Welt der Mayas*, 1964. Öl auf Leinwand, 2 × 4,30 m. Museo Nacional de Antropología, Mexiko-Stadt.
- 83 Rafael Coronel, *Die magische Welt der Halbinsel Yucatán*, 1964. Akrilit auf Holz, 2,5 × 5,5 m. Museo Nacional de Antropología, Mexiko-Stadt.
- 84 David Alfaro Siqueiros, *Betende Bäuerinnen*, 1930. Öl auf Leinwand, 53 × 38 cm. Privatsammlung.
- 85 Francisco Goitia, *Tata Jesuschristus*, 1926-27. Öl auf Leinwand, 85,5 × 107 cm. Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt.
- 86 José Clemente Orozco, *Das jüngste Gericht*, 1923. Fresko. Escuela Nacional Preparatoria, Mexiko-Stadt.
- 87 Luis Nishizawa, *Büßer*, 1954. Mischtechnik, 91 × 122 cm.
- 88 Feliciano Béjar, *Tag der Toten*, 1962. Öl auf Leinwand, 90 × 130 cm. Sammlung des Künstlers.
- 89 José Chávez Morado, *Pilger*, 1944. Öl auf Leinwand. Privatsammlung.
- 90 Diego Rivera, *Das Theater in Mexiko*, Detail, 1953. Glasmosaik. Teatro de los Insurgentes, Mexiko-Stadt.
- 91 Ernesto Alcántara García, *Verspottung Christi*, 1960. Öl auf Leinwand, 105 × 60 cm. Sammlung Camara-Peón, Washington.
- 92 José Clemente Orozco, *Tribut für die Kirche*, 1926. Fresko. Escuela Nacional Preparatoria, Mexiko-Stadt.
- 93 José Reyes Meza, *Das Begräbnis*, 1955. Öl auf Leinwand. Privatsammlung.
- 94 Roberto Alvarez de León, *Dimas und Gestas*, 1969. Öl auf Masonit, 90 × 123 cm. Sammlung des Künstlers.
- 95 José Clemente Orozco, *Prozession*, (1949). Kreidezeichnung.
- 96 José Chávez Morado, *Das schwarze Mexiko*, 1942. Öl auf Leinwand, 75 × 95 cm. Sammlung des Künstlers.
- 97 David Alfaro Siqueiros, *Der Glaube*, 1946. Pyroxilin auf Masonit, 122 × 91 cm. Museo Alvar Carrillo Gil, Mexiko-Stadt.
- 98 José Clemente Orozco, *Gefesseltes Haupt*, (1949). Tempera.
- 99 Guillermo Meza, *Religiöse Häupter*, 1950. Öl auf Leinwand, 75 × 65 cm. Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt.
- 100 Mario Orozco Rivera, *Neue Inquisition*, 1962. Akrilit auf Kunstfaser, 120 × 90 cm. Verschollen.
- 101 Remedios Varo, *Die Ausfahrt*, 1961. Öl auf Masonit, 123 × 100 cm. Privatsammlung.
- 102 Diego Rivera, *Sonntagsträumerei in der Alameda*, Detail, 1947-48. Transportables Wandbild, 4,80 × 15 cm. Hotel del Prado, Mexiko-Stadt.
- 103 José Clemente Orozco, *Fanatische Masse*, 1935. Lithographie.

- 104 José Clemente Orozco, *Gebet*, (1949). Kreide.
- 105 Marysole Worner Baz, *Das Leere*, 1972. Öl auf Masonit, 90 × 122 cm. Sammlung der Künstlerin.
- 106 Carlos Orozco Romero, *Der Beter*, 1964. Öl auf Leinwand, 100 × 80 cm. Sammlung L. Lagos, Mexiko-Stadt.
- 107 Marysole Worner Baz, *Seelenfischer*, 1963. Öl auf Masonit, 90 × 122 cm. Privatsammlung.
- 108 Fernando Leal, *Feldlager der Zapatistas*, 1922. Öl auf Leinwand, 148 × 180 cm. Sammlung der Witwe, Mexiko-Stadt.
- 109 Anonym, *Ex-Voto*, 1914. Sammlung Béjar, Mexiko-Stadt.
- 110 Alfredo Castañeda, *Augenblickliche Gegenwart*, 1971. Öl auf Leinwand, Collage, 1 × 1 m. Sammlung Mondlak, Mexiko-Stadt.
- 111 Alfredo Castañeda, *Von meiner Gefangenschaft*, 1972. Öl auf Leinwand, Collage, 1 × 1 m. Privatsammlung.
- 112 Diego Rivera, *Die Schöpfung*, 1921–22. Enkaustik, 109,64 m². Escuela Nacional Preparatoria, Mexiko-Stadt.
- 113 Diego Rivera, *Der Mensch am Scheideweg*, Detail 1934. Fresko, Gesamtfläche: 4,85 × 11,45 m. Palacio de Bellas Artes, Mexiko-Stadt.
- 114 Diego Rivera, *Die befreite Erde*, 1926–27. Fresko. Nationale Schule für Landwirtschaft, Chapingo.
- 115 Diego Rivera, *Hier lehrt man die Erde ausbeuten, nicht die Menschen*, 1925–26. Fresko. Nationale Schule für Landwirtschaft, Chapingo.
- 116 Diego Rivera, *Das Bündnis*, 1923–28. Fresko. Erziehungsministerium, Mexiko-Stadt.
- 117 José Clemente Orozco, *Allwissenheit*, 1925. Fresko. Casa de los Azulejos, Mexiko-Stadt.
- 118 Raúl Anguiano, *Die Schöpfung*, Tafel 2, 1972. Öl auf Leinwand, 130 × 90 cm. Sammlung Ferrer, Mexiko-Stadt.
- 119 Raúl Anguiano, *Verkündigung*, 1954. Öl auf Leinwand, 170 × 115 cm. Instituto Nacional de Bellas Artes, Mexiko-Stadt.
- 120 Federico Cantú, *Verkündigung*, 1942. Öl auf Leinwand, 98 × 72 cm. Sammlung L. Lagos, Mexiko-Stadt.
- 121 Juan Soriano, *Die Verkündigung*, 1943. Öl auf Leinwand, 61 × 51 cm. Privatsammlung.
- 122 Guillermo Meza, *Die Verkündigung*, 1943. Gouache auf Papier. Sammlung Wind, New York.
- 123 Leonora Carrington, *Die Verkündigung*, 1959. Öl auf Leinwand, 70 × 55 cm. Privatsammlung.
- 124 Jesús Guerrero Galván, *König aus dem Morgenland*, 1949. Öl auf Leinwand, 49 × 39 cm. Sammlung Irvine, Kanada.
- 125 Angel Zárraga, *Die Anbetung der Könige*, 1911. Öl auf Leinwand, 210 × 210 cm. Privatsammlung.
- 126 Diego Rivera, *Anbetung der Hirten*, 1912–13. Wachs auf Leinwand. Sammlung R. Coronel, Mexiko-Stadt.
- 127 Julio Castellanos, *Madonna*, 1932. Öl auf Leinwand, 140 × 60 cm. Sammlung Pellicer, Mexiko-Stadt.
- 128 Guillermo Meza, *Anbetung der Könige*, 1940. Öl auf Leinwand, 75,5 × 63,5 cm. Sammlung M. Zajarías, Mexiko-Stadt.

- 129 José Chávez Morado, *Die Vertreibung der Händler*, zerstört.
- 130 Anonym, Illustration aus *El Hijo del Abuzote*, 10. 2. 1901.
- 131 José Clemente Orozco, *Auferweckung des Lazarus*, 1942. Öl auf Leinwand, 57 × 69 cm. Sammlung Carrillo Gil, Mexiko-Stadt.
- 132 José Clemente Orozco, *Auferweckung des Lazarus*, 1943. Tempera, 62 × 87 cm. Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt.
- 133 José Clemente Orozco, *Tisch der Brüderlichkeit*, 1931. Fresko. New School for Social Research, New York.
- 134 Marysole Worner Baz, *Das letzte Abendmahl*, 1957. Öl auf Masonit, 90 × 122 cm. Privatsammlung.
- 135 Federico Cantú, *Abendmahl*, 1943. Fresko, 7,12 × 4,23 m, z. T. über-tüncht. Pfarrkirche San Miguel Allende, Guanajuato.
- 136 Diego Rivera, *Unser Brot*, (1928). Fresko. Erziehungsministerium, Mexiko-Stadt.
- 137 Roberto Montenegro, *Christus der Passionsblume*, 1945. Öl auf Leinwand, 69 × 59 cm. Sammlung Martínez Gallardo, Mexiko-Stadt.
- 138 Jesús Reyes Ferreira, *Christus*, (1960). Gouache auf Papier, 75 × 49 cm. Sammlung M. Goeritz.
- 139 David Alfaro Siqueiros, *Der schwarze Christus*, 1963. Pyroxilin auf Kunst-faser, 80 × 60 cm. Sammlung Díaz Serrano, Mexiko-Stadt.
- 140 David Alfaro Siqueiros, *Ecce homo*, 1963. Öl auf Holz, 90 × 60 cm. Sammlung Siqueiros, Cuernavaca.
- 141 David Alfaro Siqueiros, *Unser gegenwärtiges Antlitz*, 1947. Pyroxilin auf Masonit, 220 × 172 cm. Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt.
- 142 David Alfaro Siqueiros, *Christus*, (1972). Wandbild. Polyforum Cultural Siqueiros, Mexiko-Stadt.
- 143 Diego Rivera, *Die Religion und der Mensch*, Tafel 4, (1945). Öl auf Lein-wand, 195 × 74 cm. Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt.
- 144 Carlos Orozco Romero, *Ecce homo*, 1958. Öl auf Leinwand. Sammlung Ordoñez, Mexiko-Stadt.
- 145 Anonym, *Ecce homo*, Illustration des *Hijo del Abuzote*, 14. 4. 1900.
- 146 José Chávez Morado, *Der Christus für die Armen*, 1960. Öl auf Leinwand, 115 × 135 cm. Sammlung Cruz González, Mexiko-Stadt.
- 147 José Chávez Morado, *Volksretabel*, 1960. Öl auf Masonit, 60 × 70 cm.
- 148 Marysole Worner Baz, *Christus vertreibt die Händler aus dem Tempel*, 1963. Öl auf Masonit, 122 × 90 cm. Privatsammlung.
- 149 Raúl Anguiano, *Christus des Maguey*, 1942. Öl auf Leinwand, 34,4 × 38 cm. Privatsammlung.
- 150 José Clemente Orozco, *Kreuzweg*, 1942. Öl auf Leinwand, 54,6 × 63,5 cm. Sammlung Rogers Bolles, Minneapolis.
- 151 Luis Nishizawa, *Der Herr der Ängste*, 1960. Akrilit auf Leinwand, 144 × 192 cm.
- 152 Mathias Goeritz, *Das Bild der Bilder*, 1953–55. Öl auf Leinwand, 210 × 278 cm. Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt.
- 153 David Alfaro Siqueiros, *Der Kreuzweg Christi*, 1963. Akrilit auf Holz, 90 × 60 cm.
- 154 David Alfaro Siqueiros, *Der Herr des Giftes*, 1918. Aquarell und Kreide, 59 × 46 cm. Sammlung S. Bassi, Mexiko-Stadt.

- 155 Andrés Salgó, *Alles ist vergebens*, 1965. Öl auf Leinwand, 80×60 cm. Privatsammlung.
- 156 Raúl Anguiano, *Don Quijote gegen das Böse*, 1970. Akrilit auf Leinwand, 250×500 cm. Sammlung E. Ferrer, Mexiko-Stadt.
- 157 Jorge González Camarena, *Christus*, 1946. Öl auf Holz, 4×2,8 m. Pfarrkirche La Purísima, Monterrey, Nuevo León.
- 158 Jorge González Camarena, *Der gekreuzigte Christus*, 1948. Öl auf Leinwand, 100×70 cm. Privatsammlung.
- 159 Federico Cantú, *Kalvarienberg*, 1943. Fresko, 712×423 cm. Pfarrkirche San Miguel Allende.
- 160 Faustino Salazar, *Sieh dich an, Menschheit*, 1970. Collage auf Vinelit, 137×100 cm. Sammlung des Künstlers, Puebla.
- 161 Raúl Anguiano, *Vielfache Kreuzigung*, 1963. Öl auf Leinwand, 115×150 cm. Sammlung Dip, Guadalajara.
- 162 Federico Cantú, *Christus und Gottvater*, 1959. Fresko, 156 m². Seminar der ausländischen Missionen, Mexiko-Stadt.
- 163 Roberto Montenegro, *Masken*, 1947. Öl auf Leinwand. Privatsammlung.
- 164 Alberto Gironella, *Die Veronika*, 1972–73. Öl auf Foto, 100×80 cm. Sammlung Muñoz Ledo, Mexiko-Stadt.
- 165 José Guadalupe Ramírez Santos, *Kreuzigung*, 1957–60. Öl auf Leinwand, 90×70. Sammlung des Künstlers, Mexiko-Stadt.
- 166 Desiderio Hernández Xochitiotzin, *Kreuzigung*, 1973. Öl auf Leinwand, 100×70 cm. Sammlung V. Cortés, Tlaxcala.
- 167 José Clemente Orozco, *Kreuzigung*, 1942. Öl auf Leinwand, 91×61 cm. Sammlung Rogers Bolles, Minneapolis.
- 168 José Clemente Orozco, *Kreuzigung*, 1942. Öl auf Leinwand. Sammlung R. Cano, Mexiko-Stadt.
- 169 José Clemente Orozco, *Kreuzigung*, (1943). Öl auf Leinwand, 73×52 cm. Sammlung P. Antebí, Mexiko-Stadt.
- 170 José Clemente Orozco, *Kreuzigung*, 1943. Öl auf Leinwand, 60,4×46,2 cm. Sammlung Senderos, Mexiko-Stadt.
- 171 Roberto Montenegro, *Maschinenzeitalter*, 1928. Fresko, zerstört.
- 172 Rufino Tamayo, *Mexiko von heute*, Detail, 1953. Vinelit auf Leinwand, 60 m². Palacio de Bellas Artes, Mexiko-Stadt.
- 173 Francisco Moreno Capdevila, *Kreuzigung*, (1961). Aquarell, Tinte, 48×63 cm. Sammlung des Künstlers.
- 174 Ernesto Alcántara García, *10. Juni*. Mischtechnik.
- 175 José Luis Cuevas, *Studie zu einer Kreuzigung*, 1963. Tinte. Museo de Arte Moderno, Bogotá.
- 176 Anonym, Illustration aus *El Hijo del Abuzote*, 2. 2. 1901.
- 177 Julio Ruelas, *Unerbittlich*, 1901.
- 178 Guillermo Meza, *Der Gekreuzigte*, 1952. Öl auf Leinwand.
- 179 Diego Rivera, *Minenarbeiter*, 1923–28. Fresko. Erziehungsministerium, Mexiko-Stadt.
- 180 David Alfaro Siqueiros, *Das tropische Amerika*, 1932. Fresko, 270 m², übertüncht.
- 181 David Alfaro Siqueiros, *Das Drama und die Komödie im sozialen Leben*

- Mexikos*, Detail, 1958. Mischtechnik, Gesamtfläche: 160 m². Teatro Jorge Negrete, Mexiko-Stadt.
- 182 Diego Rivera, *Der Alpdruck des Krieges und der Traum vom Frieden*, 1951. Wandbild. Peking.
 - 183 Francisco Moreno Capdevila, *Ein Christus für die Weißen*, 1968. Öl auf Leinwand. Sammlung des Künstlers, Mexiko-Stadt.
 - 184 Leonel Maciel, *Ach Vater, warum hast du mich verlassen?* 1971. Mischtechnik, 166×159 cm. Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt.
 - 185 Andrés Salgó, *Christliche Botschaft*, 1968. Öl auf Leinwand, 130×60 cm. Sammlung des Künstlers, Mexiko-Stadt.
 - 186 René Alis, *Mythen der Zeichen und der Toten*, 1969. Mischtechnik, 54×36 cm. Privatsammlung.
 - 187 José Clemente Orozco, *Golgatha*, 1942. Öl auf Leinwand, 73×93 cm. Sammlung Valdés Villareal, Mexiko-Stadt.
 - 188 José Clemente Orozco, *Erdbeben*, 1943. Öl auf Leinwand. Sammlung Hoyos, New York.
 - 189 Manuel Rodríguez Lozano, *Die Revolution*, 1944. Öl auf Leinwand, 70×95 cm. Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt.
 - 190 Manuel Rodríguez Lozano, *Das Sühneopfer*, 1945. Fresko, 73,6 m². Edificio Isabel la Católica, Mexiko-Stadt.
 - 191 Manuel Rodríguez Lozano, *Pietà in der Wüste*, 1941. Fresko. Sammlung Instituto Nacional de Bellas Artes, Mexiko-Stadt.
 - 192 José Clemente Orozco, *Pietà*, 1942–44, Detail des Zyklus der Apokalypse. Iglesia de Jesús Nazareno, Mexiko-Stadt.
 - 193 Ricardo Martínez, *Die Pietà*, 1947. Öl auf Leinwand. Sammlung J. Espada, Mexiko-Stadt.
 - 194 José Chávez Morado, *Die Jungfrau des Cristero*, 1960. Öl auf Masonit, 60×70 cm. Sammlung Alvarez A., Mexiko-Stadt.
 - 195 Rafael Navarro, *Pietà*, 1958. Öl auf Leinwand. Privatsammlung.
 - 196 Diego Rivera, *Die Revolution wird Früchte tragen* (Beweinung eines Revolutionshelden), 1926–27. Fresko, 10,59 m². Nationale Schule für Landwirtschaft, ehemalige Kapelle, Chapingo.
 - 197 David Alfaro Siqueiros, *Der besiegte Erlöser*, 1963. Pyroxilin auf Kunststoff, 79×58 cm. Privatsammlung.
 - 198 David Alfaro Siqueiros, *Verstümelter Christus*, 1963. Akrilit auf Holz, 58×44 cm. Vatikanische Sammlung moderner religiöser Kunst, Rom.
 - 199 David Alfaro Siqueiros, *Neue Auferstehung*, 1947. Pyroxilin auf Masonit, 122×100 cm. Museo Carrillo Gil, Mexiko-Stadt.
 - 200 David Alfaro Siqueiros, *Der wiederauferstandene Cuauhtémoc*, 1950. Pyroxilin auf Masonit, 178 × 120 cm. Museo de Arte Moderno.
 - 201 David Alfaro Siqueiros, *Der auferstandene Cuauhtémoc*, 1. Teil: *Die Qual*, 1951. Pyroxilin auf Masonit, 40 m². Instituto Nacional de Bellas Artes, Mexiko-Stadt.
 - 202 David Alfaro Siqueiros, *Der auferstandene Cuauhtémoc*, 2. Teil: *Den Feind mit seinen eigenen Waffen schlagen*, 1951. Pyroxilin auf Masonit, 40 m². Instituto Nacional de Bellas Artes, Mexiko-Stadt.
 - 203 José Clemente Orozco, *Der Mensch in Flammen*, 1938–39. Fresko. Hospicio Cabañas, Guadalajara.

- 204 José Clemente Orozco, *Der Mensch als Schöpfer*, 1963. Fresko. Parainfo der Universität von Guadalajara.
- 205 Francisco Moreno Capdevila, *Pietà*, 1965. Akrilit auf Holz, 15 m². Privatsammlung.
- 206 Alfonso de Lara Gallardo, *Bergpredigt*, Detail, 1967–68. Akrilit, Gesamtfläche: 40 m². Iglesia del Calvario, Guadalajara.
- 207 José Clemente Orozco, *Hidalgo*, 1937. Fresko. Regierungspalast, Guadalajara.
- 208 José Clemente Orozco, *Die finsternen Kräfte*, 1937. Fresko. Regierungspalast, Guadalajara.
- 209 José Clemente Orozco, *Politischer Zirkus*, 1937. Fresko. Regierungspalast, Guadalajara.
- 210 Pedro Medina Guzmán, *Die Pietà*, 1958. Vinelit, 750 m². Pfarrkirche La Piedad, Mexiko-Stadt.
- 211 Angel Zárraga, *Auferstehung*, 1941–46. Fresko. Kathedrale von Monterrey, Nuevo León.
- 212 David Alfaro Siqueiros, *Cuahtémoc gegen den Mythos*, 1944. Pyroxilin auf Masonit und Leinwand, 75 m². Tecpan de Tlatelolco, Mexiko-Stadt.
- 213 Diego Rivera, *Märtyrer*, 1923–28. Fresko, 393×132 cm. Erziehungsministerium, Mexiko-Stadt.
- 214 Jorge González Camarena, *Befreiung*, 1963. Akrilit auf Leinwand, 4,45 × 9,78 m. Instituto Nacional de Bellas Artes, Mexiko-Stadt.
- 215 Diego Rivera, *Die göttliche Gerechtigkeit*, 1923–28. Fresko, 24,55 m². Erziehungsministerium, Mexiko-Stadt.
- 216 Julio Castellanos, *Die Kinder und der Teufel*, 1933. Fresko. Schule „Helden von Churubusco“, Mexiko-Stadt.
- 217 José Clemente Orozco, *Proletarische Kämpfe*, 1941. Fresko. Oberster Gerichtshof, Mexiko-Stadt.
- 218 Jorge González Camarena, *Ehrung für Belisario Domínguez*, 1956. Öl auf Masonit, 130 m². Senatsgebäude, Mexiko-Stadt.
- 219 José Clemente Orozco, *Die Justiz*, 1941. Fresko. Oberster Gerichtshof,
- 220 Mexiko-Stadt.
- 221 David Alfaro Siqueiros, *Für eine vollständige soziale Sicherheit für alle Mexikaner*, Detail, 1952–54. Pyroxilin auf Masonit, Gesamtfläche: 100 m². Hospital de la Raza, Mexiko-Stadt.
- 222 José Clemente Orozco, *Juárez, der Klerus und die Imperialisten*, 1948. Transportables Fresko. Nationalmuseum für Geschichte, Schloß Chapultepec, Mexiko-Stadt.
- 223 José Guadalupe Posada, *Geb nicht zum Gringo!* Illustration.
- 224 José Guadalupe Posada, *Das rote Teufelchen*, 1910.
- 225 David Alfaro Siqueiros, *Patrizier und Vtermörder*, 1945–72. Pyroxilin auf Leinwand und Celotex, 260 m². Ehemaliges Zollamt von Santo Domingo, Mexiko-Stadt.
- 226 Federico Cantú, *Die vier apokalyptischen Reiter*, 1946. Öl auf Leinwand, 106×65 cm. Sammlung des Künstlers.
- 227 José Chávez Morado, *Die falschen Propheten*, 1955. Detail des Fresko in der Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato.

- 228 Faustino Salazar, *Christus und die Humanität*, 1946. Öl auf Leinwand. Sammlung Olvera, Puebla.
- 229 José Clemente Orozco, *Apokalyptische Reiter*, 1938–39, Detail des Zyklus im Hospicio Cabañas, Guadalajara.
- 230, José Clemente Orozco, Zyklus über die Apokalypse: *Das apokalyptische*
- 231, *Weib*, erstes Joch; *Der gefesselte Dämon und der befreite Dämon*, zweites
- 232 Joch, 1942–44. Fresko. Iglesia de Jesús Nazareno, Mexiko-Stadt.
- 233 Antonio Rodríguez Luna, *Apokalypse*, 1955. Öl auf Leinwand, 110×130 cm. Sammlung F. Herrera, Mexiko-Stadt.
- 234 Hector Cruz García, *Apokalyptische Vision Nr. 3*, 1960–61. Öl auf Leinwand, 40×60 cm, Entwurf. Sammlung des Künstlers.
- 235 Hector Cruz García, *Apokalyptische Vision Nr. 1*, 1960. Öl auf Leinwand, 80×83,5 cm.
- 236 Jorge Flores, *Apokalypse*, 1969. Wandbild, 4×20,78 m. Hotel Casino de la Selva, Cuernavaca, Morelos.
- 237 David Alfaro Siqueiros, *Tod dem Eroberer*, 1941–42. Wandbild, 5×8m Escuela México, Chillán, Chile.
- 238 Roberto Montenegro, *Franziskus*, 1950. Öl auf Leinwand.
- 239 Rafael Navarro, *Die Stigmatisation des hl. Franziskus*, 1948. Öl auf Leinwand, 100×80 cm. Sammlung Spada, Rom.
- 240 David Alfaro Siqueiros, *Hl. Dominikus*, 1970. Öl auf Leinwand. Centro Universitario Cultural, Mexiko-Stadt.
- 241 Feliciano Béjar, *Kopf des hl. Johannes*, 1955. Öl auf Holz, 70×40 cm. Sammlung des Künstlers.
- 242 Jorge González Camarena, *San Felipe de Jesús*, 1946. Öl auf Masonit. Iglesia La Purísima, Monterrey, Nuevo León.
- 243 Ignacio Nefero, *Die Evangelisation Amerikas*, 1962. Akrilit, 5×9 m. Hacienda Real del Puente, Xochitepec, Morelos.
- 244 Angel Zárraga, *Ex-Voto* (hl. Sebastian), 1910–12. Öl auf Leinwand, 184×134 cm. Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt.
- 245 José Reyes Meza, *Das Martyrium der hl. Susanna*, 1956. Öl auf Leinwand, 84×134 cm. Sammlung des Künstlers.
- 246 Jesús Guerrero Galván, *Hl. Sebastian*. Öl auf Leinwand.
- 247 Federico Cantú, *Die apokalyptischen Reiter über Pátzcuaro*, 1954. Entwurf für das Wandbild im Museo Michoacano, Morelia. Sammlung des Künstlers.
- 248 Manuel Rodríguez Lozano, *Die tote hl. Anna*, 1932. Öl auf Leinwand, 37×48,5 cm. Instituto Nacional de Bellas Artes, Mexiko-Stadt.
- 249 Manuel Rodríguez Lozano, *Die tote hl. Anna mit zwei knienden Frauen*, 1932. Öl auf Leinwand, 36,5×48,5 cm. Instituto Nacional de Bellas Artes, Mexiko-Stadt.
- 250 Leonora Carrington, *Die Versuchung des hl. Antonius*, 1946–47. Öl auf Leinwand, 150×100 cm. Sammlung Pat Carrington, Mexiko-Stadt.
- 251 Amado de la Cueva, *Hl. Christoph*, 1924. Fresko, zerstört.
- 252 David Alfaro Siqueiros, *Die Mythen – Hl. Christoph*, 1922–23. Enkaustik. Escuela Nacional Preparatoria, Mexiko-Stadt.
- 253 Diego Rivera, *Die Versuchung des hl. Antonius*, 1947. Öl auf Leinwand, 89,5×110 cm. Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt.

- 254 Diego Rivera, *Zapata und Montes*, 1926-27. Fresko, Detail des Zyklus in der Nationalen Schule für Landwirtschaft, Chapingo.
- 255 José Clemente Orozco, *Die Steinigung des hl. Stephanus*, 1943. Tempera auf Papier, 38,5 × 55,5 cm. Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt.
- 256 José Clemente Orozco, *Die Steinigung des hl. Stephanus* (Saulus und Stephanus), 1946. Öl auf Leinwand. Vatikanisches Museum für moderne Kunst, Rom.
- 257 Rufino Tamayo, *Der Gesang und die Musik*, 1933. Fresko. Ehem. Nationales Konservatorium für Musik, Mexiko-Stadt.
- 258 Guillermo Meza, *Hl. Sebastian*, 1941. Öl auf Leinwand, 27,5 × 27 cm. Sammlung S. Hale, Mexiko-Stadt.
- 259 Jesús Guerrero Galván, *Das Wunder von Tepeyac*. Öl auf Leinwand, 100 × 120 cm. Privatsammlung.
- 260 Frida Kahlo, *Moses*, 1945. Öl auf Masonit, 60 × 70 cm. Sammlung Larín, Mexiko-Stadt.
- 261 Juan O'Gorman, *Antifaschistische Allegorie*, 1937-38. Fresko, 24 m², zerstört.
- 262 Fernando Leal, *Die erste Erscheinung*, Detail, 1947. Fresko, 4 × 3 m. Kapelle des Tepeyac, Mexiko-Stadt.
- 263 Fernando Leal, *Orchester von Engeln*, 1947. Glasmosaik, 30 m². Kapelle des Tepeyac, Mexiko-Stadt.
- 264 Fernando Leal, *Die Verklärung des hl. Domingo de Guzmán*, 1944-47. Fresko, 80 m². Kirche Santo Domingo, San Luis Potosí.
- 265 Julio Castellanos, *Die kinderraubenden Engel*. Öl auf Leinwand. Museum of Modern Art, New York.
- 266 Feliciano Béjar, *Das Begräbnis*, 1964. Öl auf Masonit, 61,5 × 122,4 cm. Sammlung des Künstlers.
- 267 Ricardo Martínez, *Das Gebet*, 1943. Öl auf Leinwand. Privatsammlung.
- 268 Juan Soriano, *Die verkaufte Braut*, 1943. Öl auf Leinwand.
- 269 Fernando Leal, *Bolívar*, 1930-33. Fresko, Mittelteil. Escuela Nacional Preparatoria, Mexiko-Stadt.
- 270 David Alfaro Siqueiros, *Die Elemente*, 1922-23. Enkaustik. Escuela Nacional Preparatoria, Mexiko-Stadt.
- 271 Gonzalo Ceja, *Anfang im Ende*, 1973. Akrilit auf Masonit, 59 × 59 cm. Sammlung des Künstlers.
- 272 Raúl Anguiano, *Geburt und Tod*, 1942. Öl auf Leinwand, 53,75 × 73,35 cm. Sammlung A. Saltiel, Mexiko-Stadt.
- 273 Diego Rivera, *Allegorie der Revolution*, 1923-28. Fresko. Escuela Nacional Preparatoria, Mexiko-Stadt.
- 274 Diego Rivera, *Engel*, 1923-28. Fresko. Escuela Nacional Preparatoria, Mexiko-Stadt.
- 275 José Clemente Orozco, *Die Elemente*, 1922. Fresko, zerstört.
- 276 José Clemente Orozco, *Mutterschaft*, 1923. Fresko. Escuela Nacional Preparatoria, Mexiko-Stadt.
- 277 Roberto Montenegro, *Revolution*, (1925). Wandbild, zerstört.
- 278 Francisco Eppens, *Revolution*, 1965. Glasmosaik, 10 × 25 m. PRI-Zentrale, Mexiko-Stadt.
- 279 David Alfaro Siqueiros, *Allegorie der Gleichheit und Brüderlichkeit der weißen*

- und schwarzen Rasse in Cuba*, 1943. Pyroxilin auf Masonit, 40 m², zerstört.
- 280 José Clemente Orozco, *Der Sieg*, 1944. Öl auf Leinwand, 55 × 61 cm. Museo Carrillo Gil, Mexiko-Stadt.
- 281 José Clemente Orozco, *Die Freiheit*, 1923-24. Fresko. Escuela Nacional Preparatoria, Mexiko-Stadt.
- 282 Roberto Montenegro, *Der Friedensengel*, 1924. Fresko. Centro Escolar Benito Juárez, Mexiko-Stadt.
- 283 Diego Rivera, *Sonntagsträumerei in der Alameda*, Detail, 1947-48. Hotel del Prado, Mexiko-Stadt.
- 284 José Clemente Orozco, *Cortés*, 1938-39. Fresko. Detail des Zyklus im Hospicio Cabañas, Guadalajara.
- 285 José Clemente Orozco, *Allegorie der Konquista*, 1938-39. Detail des Zyklus im Hospicio Cabañas, Guadalajara.
- 286 David Alfaro Siqueiros, *Der Kentaure der Konquista*, 1944. Pyroxilin auf Masonit, 79 × 70 cm.
- 287 José Clemente Orozco, *Westliche Kultur*, 1932. Fresko. Dartmouth College, Hanover, N. H., USA.
- 288 David Alfaro Siqueiros, *Bildnis der Bourgeoisie*, Detail, 1939. Pyroxilin, Gesamtfläche: 100 m². Gebäude der mexikanischen Elektrizitätsgewerkschaft, Mexiko-Stadt.
- 289 David Alfaro Siqueiros, *Der Marsch der Menschheit*, Detail, 1965-72. Gesamtfläche: 4600 m². Polyforum Cultural Siqueiros, Mexiko-Stadt.
- 290 José Clemente Orozco, *Der Teufel*, 1945. Tintenzeichnung, 44 × 29 cm. Sammlung Orozco, Mexiko-Stadt.
- 291 Jorge González Camarena, *Der Erzengel und der Teufel*, 1957. Öl auf Leinwand, 100 × 185 cm. Sammlung Sánchez Fogarty, Mexiko-Stadt.
- 292 José Clemente Orozco, *Der Aufstand der Massen*, Detail, 1936. Fresko. Paraninfo der Universität von Guadalajara.
- 293 José Clemente Orozco, *Demagogen*, 1938-39. Detail des Zyklus im Hospicio Cabañas, Guadalajara.
- 294 David Alfaro Siqueiros, *Apologie des künftigen Sieges der medizinischen Wissenschaft über den Krebs*, Detail, 1958. Akrilit, Gesamtfläche: 70 m². Centro Médico, Mexiko-Stadt.
- 295 Leonora Carrington, *Angriff der Schweine*, 1960. Öl auf Leinwand, 80 × 90 cm.
- 296 Raúl Anguiano, *Die Weinende*, 1942. Öl auf Leinwand, 59,4 × 73,75 cm. Museum of Modern Art, New York.
- 297 Raúl Anguiano, *Kain*, 1943. Öl auf Karton, 65 × 83 cm.
- 298 David Alfaro Siqueiros, *Tod und Begräbnis des Kain*, 1947. Pyroxilin, 76 × 93 cm. Museo Carrillo Gil, Mexiko-Stadt.
- 299 David Alfaro Siqueiros, *Kain und Abel*, 1952. Pyroxilin.
- 300 David Alfaro Siqueiros, *Kain in den USA*, 1947. Pyroxilin auf Masonit, 76 × 93 cm. Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt.
- 301 Francisco Moreno Capdevila, *Das Geschlecht des Kain*, 1963. Öl auf Leinwand, 200 × 180 cm.
- 302 Luis Nishizawa, *Kain*, 1960. Mischtechnik, 144 × 192 cm.
- 303 Diego Rivera, *Der Mensch am Scheideweg*, Detail, 1934. Fresko. Palacio de Bellas Artes, Mexiko-Stadt.

- 304 Rufino Tamayo, *Der amerikanische Kontinent*, 1955. Wandbild. Bank of Southwest, Houston, Texas.
- 305 Gonzalo de la Paz Pérez, *Faschismus und Klerus, Feinde der Zivilisation*, 1936-37. Fresko. Centro Escolar Revolución, Mexiko-Stadt.
- 306 Gonzalo de la Paz Pérez, *Allegorie der sozialistischen Schule*, 1936-37. Fresko. Centro Escolar Revolución, Mexiko-Stadt.
- 307 Fermín Revueltas, *Allegorie der Jungfrau von Guadalupe*, Detail, 1922. Enkaustik. Escuela Nacional Preparatoria, Mexiko-Stadt.
- 308 Saturnino Herrán, *Unsere Götter*, 1916-18, Mittelstück: 88,5 × 62,5 cm. Casa de la Cultura, Aguascalientes.
- 309 Pedro Coronel, *Einsamkeit im Kreuz*, 1968. Öl auf Leinwand, 206 × 206 cm. Sammlung Sordo Madaleno, Mexiko-Stadt.
- 310 Rodolfo Dávalos, *Der Erlöser*, 1972. Öl auf Leinwand, 70 × 50 cm. Polyforum Cultural Siqueiros, Mexiko-Stadt.
- 311 Rufino Tamayo, *Der Mexikaner und seine Welt*, 1967. Öl und Akryl auf Leinwand, 4,5 × 14,5 m. Außenministerium, Mexiko-Stadt.
- 312 Francisco Eppens, *Der sich kulturell, moralisch und intellektuell erhebende Mensch*, 1952. Glasmosaik, 130 m². Universitätsstadt, Mexiko-Stadt.
- 313 Angel Zárraga, *Der Wille aufzubauen*, 1941-46. Fresko. Biblioteca México, La Ciudadela, Mexiko-Stadt.
- 314 Juan O'Gorman, *Consumatum est*, 1945. Tempera auf Holz.
- 315 Pedro Coronel, *Der Kalvarienberg*, 1959. Öl auf Leinwand, 178 × 280 cm. Sammlung González Ulloa, Mexiko-Stadt.
- 316 Guillermo Meza, *Quetzalcóatl*, 1943. Gouache auf Papier, 108 × 67,6 cm. Privatsammlung.
- 317 José Clemente Orozco, *Aztekische und christliche Götter*, 1938-39. Fresko. Detail des Zyklus im Hospicio Cabañas, Guadalajara.
- 318 Faustino Salazar, *Drei Visionäre*, (1954). Öl auf Leinwand, 96 × 66 cm. Privatsammlung.
- 319 Höllenfahrt Christi, *Tafel des Rudolfinischen Kunstkreises*, um 1600, verschollen.
- 320 José Clemente Orozco, *Christus zerstört sein Kreuz*, 1922-24. Fresko, übermalt. Escuela Nacional Preparatoria, Mexiko-Stadt.
- 321 José Clemente Orozco, *Der Streik*, 1926. Überarbeitete Fassung von Nr. 320.
- 322 José Clemente Orozco, *Christus zerstört sein Kreuz*, 1932. Fresko. Dartmouth College, Hanover, N.H., USA.
- 323 José Clemente Orozco, *Christus zerstört sein Kreuz*, 1943. Öl auf Leinwand, 93 × 130 cm. Museo Carrillo Gil, Mexiko-Stadt.

FOTONACHWEIS

Fotografen:

Manuel Alvarez Bravo: 93; Victor Arrauz: 31, 64, 208; Adrian Bouchard: 15, 44, 287, 322; Helmut v. Claer: 50, 59, 72, 136, 305; Luis Márquez: 2, 73, 79, 86, 95, 98, 104, 177, 188, 219, 220, 275, 281, 320, 323; Crispin Vázquez: 80, 107, 110, 111, 134, 144, 148, 259, 271, 309; José Verde: 150, 265; Walter Rosenblum: 74; Francisco Vives: 11, 30, 41, 62, 102, 103, 114, 203, 204, 207, 209, 230, 232, 284, 285, 292, 293; Guillermo Zamora: 26, 181, 182, 201, 202, 227, 288, 289, 294. Instituto Nacional de Bellas Artes (meist Foto José Verde): 16, 32, 85, 87, 99, 100, 101, 106, 108, 112, 119, 123-125, 127, 132, 143, 147, 151, 184, 191, 200, 214, 218, 244, 246, 248, 249, 253, 260, 270, 282, 283, 291, 295, 301, 302; Museo Nacional de Historia: 39, 40, 42, 222.

Künstler:

Raúl Anguiano: 54, 149, 156, 161, 296, 297; Federico Cantú: 120, 135, 159, 226; José Chávez Morado: 19, 20, 96, 129, 194; José Luis Cuevas: 175; Jorge González Camarena: 157, 158, 242; Ricardo Martínez: 193, 267; Guillermo Meza: 122, 128, 258, 316; Roberto Montenegro: 137, 163, 238, 277; Francisco Moreno Capdevila: 205; Rafael Navarro: 195, 239; Juan O'Gorman: 17, 70, 71, 261, 314; Clemente Orozco Jr.: 167, 255, 256; José Rodríguez Luna: 233; David Alfaro Siqueiros: 35, 81, 84, 97, 139, 141, 153, 154, 180, 197-199, 212, 221, 237, 252, 279, 286, 298-300; Juan Soriano: 121, 268; Francisco Zárrega: 211.
©der Fotos bei den Autoren. Alle übrigen Abbildungen stammen vom Verfasser. Allen, die bei der Bildbeschaffung geholfen haben, sei herzlich gedankt.

PERSONENREGISTER

- Abad y Queipo (Bischof) 30
 Acuña, Roberto 80 f.
 Arenal, Luis 82
 Alcántara García, Ernesto 69, 81
 Alis, René 81
 Alva de la Canal, Ramón 13, 25, 128 f.
 Alvarez de León (Tacho) 47
 Anguiano, Raúl 24, 39, 53, 60, 71, 76,
 110, 122, 126 f., 131, 142, 161
 Arquin, Florence 77
 Arrieta, Agustín 11
 Artaud, Antonin 139
 Atl, Dr. (Gerrardo Murillo) 12, 34 f.,
 150, 158

 Bacon, Francis 41
 Bakunin 150
 Balmaceda 86
 Balmori, Santos 59, 97
 Barlach, Ernst 142
 Bassi, Sofia 110
 Bautista Mora, Fray Juan 20
 Beckmann, Max 74, 86
 Béjar, Feliciano 46, 101
 Best Maugard, Adolfo 67
 Beuys, Joseph 133
 Bialostocki, Jan 82, 119, 162
 Bilbao 31, 86
 Bloch, Ernst 144
 Bolívar, Simón 31, 113, 148
 Borgia (Papst) 41
 Bosch 118, 161
 Braunfels, Wolfgang 55
 Breton, André 161
 Brys, Theodore de 118
 Buddha 155
 Bustos, Hermenegildo 11

 Cabrera, Miguel 24, 49, 54 f., 93
 Calles, Plutarco Elías 18, 36 f., 48,
 56 f., 151
 Campaña, Pedro de 129
 Cano, Alfonso 73
 Cantinflas, Mario Moreno 44
 Cantú, Federico 25, 60 f., 66, 71 f.,
 75 f., 84, 95
 Cäsar 149
 Cárdenas, Lázaro 31, 48, 57, 86
 Carranza, Venustiano 28, 34 f., 37, 50
 Carrasco Espinosa, Gonzalo 24
 Carrillo Puerto, Felipe 147
 Carrington, Leonora 41, 45, 61, 104,
 110, 126, 161
 Casas, Fray Bartolomé de las 17 f., 21,
 24 f., 44, 96, 102, 128, 134
 Caso, Antonio 12, 135
 Castañeda, Alfredo 50
 Castañeda, Felipe 42
 Castro, Fidel 80
 Castellanos, Julio 38, 61, 109
 Catherwood, Federico 10
 Ceja, Gonzalo 110
 Celada, Fernando 77
 Cervantes, Miguel de 142
 Chagall, Marc 75, 110
 Chamberlain 132
 Charlot, Jean 13, 16, 70, 93
 Chávez Morado, José 21, 23, 25, 27,
 30, 47 f., 63 f., 69 f., 84, 91, 96,
 115, 119 f., 128 f., 132 f., 136, 138
 Clavé, Pelegrín 10 f.
 Clavijero, Francisco Javier 26
 Cordero, Juan 10
 Corinth, Lowis 70, 78
 Coronel, Pedro 133, 136

- Coronel, Rafael 41 f., 45
 Cortés, Hernán 16, 18 f., 21 f., 29, 93, 117 f., 129 f., 133
 Cranach, Lucas 93 f.
 Cruz, Sor Juana Inés de la 24, 115
 Cruz García, Hector 97
 Cuauhtémoc 29, 31, 86 f., 96, 130
 Cueva, Amado de la 102
 Cuevas, José Luis 41 f., 80, 85, 124

 Dalí, Salvador 76, 97, 104, 143
 Darío, Rubén 12
 Daumier, Honoré 12, 82
 Dávalos, Rodolfo 143
 David 30, 55 f., 105
 Degollado, Santos 63
 Delacroix 56
 Delvaux, Paul 104
 Díaz, Porfirio 11, 34, 42, 68, 76
 Díaz Soto y Gama, Antonio 35, 87, 145
 Diego, Juan 98
 Dix, Otto 161
 Domínguez, Belisario 23, 30, 87, 147
 Dosamantes, Francisco 28
 Dürer, Albrecht 71, 76, 93, 95, 130

 Eco, Umberto 164
 Egerton, Daniel Thomas 10
 El Greco 19, 71, 74 f., 102, 104
 Ensor, James 69
 Eppens, Francisco 29, 113, 115, 138
 Erasmus v. Rotterdam 25
 Ernst, Max 104, 133
 Estrada, Arturo 28
 Estrada, José Maria 11

 Fabrés, Antonio 12
 Falcón, Mario 28
 Ferdinand u. Isabella, kath. Könige 15
 Fernández, Justino 16, 28, 52, 66, 74, 103 f., 119, 129, 134, 140 f.
 Flores, Jorge 97
 Flores Magón, Ricardo 88, 146, 150
 Freud, Sigmund 149
 Ford, Edsel 63
 Fra Angelico 68
 Franziskus v. Assisi 60, 142

 Frommhold, Erhard 79

 Galvariano 31, 86
 Gandhi 149
 Gante, Pedro de 18
 Garaudy, Roger 153
 García Cantú, Gastón 42
 García Cejo, José 100
 Gerson, Juan 93
 Ghirlandaio, Domenico 55
 Giffords, Gloria Kay 55
 Gillet, Louis 52
 Giotto 82
 Gironella, Alberto 71
 Goeritz, Mathias 48, 71, 73
 Goitia, Francisco 46, 67
 González Camarena, Jorge 23, 30, 67, 72 f., 87 f., 96, 102, 124
 Goya, Francisco de 38, 48, 89, 119
 Gros, Baron de 10
 Grossmann, Rudolf 118
 Grosz, George 161
 Guercino 10
 Guevara, Ernesto Che 28
 Guerrero, Xavier 108
 Guerrero Galván, Jesús 63, 98 f., 103
 Gutiérrez, Felipe S. 11
 Gutiérrez, Francisco 27
 Gutiérrez, Rodrigo 10
 Guttuso, Renato 79
 Guzmán, Nuño Beltrán de 20, 91, 118

 Hartlaub, Gustav F. 160
 Hauptmann, Gerhart 139
 Hernández Xochitiotzin, Desiderio 24, 69, 73, 108
 Herrán, Saturnino 44, 133, 135 f.
 Hidalgo, Miguel 26, 28 f., 31 f., 86, 89 f., 99, 148
 Hitler 91, 97, 118, 121 f., 149
 Hrdlicka, Alfred 81
 Huerta, Victoriano 91

 Ingres 10
 Islas García, Luis 108
 Iturbide, Agustín de 91
 Izaguirre, Leandro 11, 87
 Izquierdo, Maria 109

- Jaeckel, Willy 63, 103
 Jefferson 31
 Juárez, Benito 28 f., 31, 34, 63, 86, 91, 148
 Jung, C.G. 59, 79
 Jurado, Carlos 24, 109

 Kahlo, Frida 149, 161
 Karl V. 21
 Kokoschka, Oskar 132
 Kolakowski, Leszek 125 f.
 Kollwitz, Käthe 82, 84
 Konfuzius 149
 Kropotkin 150

 Labastida y Dávalos, Pelagio Antonio de 33
 Lafaye, Jacques 15, 19, 137 f.
 Landesio, Eugenio 11
 Lankheit, Klaus 164
 Lara Gallardo, Alfonso de 85
 Lautaro 86
 Lawrence, D.H. 139
 Leal, Fernando 13 f., 31, 35, 45 f., 50, 98 f., 101, 108, 112, 133, 149
 Lemonnier, Gabriel 113
 Lenin 149
 Lerdo de Tejada, Miguel 63
 Lewin, Loew 104
 Liebknecht, Karl 82
 Linati, Claudio 10, 27
 Lincoln 31
 List Arzubide, Germán 151
 López Velarde, Ramón 45
 Luther 33, 94

 Maciel, Leonel 80 f.
 Madero, Francisco 34, 148
 Malatesta 150
 Maldonado, Francisco Severo 30
 Malinche 22, 29
 Malraux, André 124
 Marc, Franz 160
 Margil de Jesús, Fray Antonio 21
 Martínez, Luis M. 41
 Martínez, Ricardo 84, 110
 Marx 57, 148 f.
 Masson, André 134

 Maximilian (Kaiser) 33, 90
 Maza, Francisco de la 98 f.
 Mendieta, Fray Jerónimo de 25
 Messeguer, Benito 53 f.
 Medina Guzmán, Pedro 88, 97, 109, 123
 Méndez, Leopoldo 97
 Mérida, Carlos 13, 154
 Meyer, Jean 33
 Meza, Guillermo 49, 61 f., 80, 103, 137
 Michelangelo 76, 83, 91, 109, 113
 Mier, Fray Servando Teresa de 26, 136
 Miró, Joan 71
 Mohammed 149
 Montenegro, Roberto 13 f., 24, 30, 41, 67, 69, 79, 101 f., 112 f., 115, 133, 145, 158, 161
 Montes de Oca, Francisco 62
 Moore, Henry 136
 Morelos y Pavón, José María 26 f., 30 f., 86, 148
 Moreno Capdevila, Francisco 21, 65, 79 f., 84, 96, 127
 Moreno Villa, José 55
 Morones 35
 Morrow, Dwight 18
 Morus, Thomas 20
 Moses 119, 149
 Motolinía 16
 Mühlmann, Wilhelm 35, 147

 Napoleon I. 149
 Napoleon III. 90
 Navarro, Rafael 83, 102
 Nebel, Carlos 10
 Nefero 102
 Nervo, Amado 12, 76
 Nishizawa, Luis 67, 127
 Nolde, Emil 66

 Obregón, Alvaro 34, 56
 Obregón, José 10
 Ocampo, Melchor 63
 O'Gorman, Juan 20, 23, 27 f., 30, 39 f., 77, 91, 99, 114, 118 f., 121, 128, 131 f., 161
 O'Higgins, Pablo 31, 86

- Olmos, Fray Andrés de 25
 Orozco, José Clemente 13, 16, 19,
 22 f., 27 f., 31 f., 35 f., 40 f., 46 f.,
 49, 52 f., 58 f., 62 f., 70, 73 f., 83,
 87 f., 91 f., 95 f., 103 f., 107, 111 f.,
 114 f., 118, 121 f., 129 f., 131 f.,
 137 f., 139 f., 147 f., 154
 Orozco Rivera, Mario 41
 Orozco Romero, Carlos 49, 68
 Orsi, Lelio 142
- Paalen, Wolfgang 161
 Panofsky, Erwin 163
 Parra, Félix 11, 129
 Paz, Octavio 16
 Pasteur 149
 Pereyns, Simón 105
 Pérez, Gonzalo de la Paz 38, 131
 Pérez Coronado, Manuel 28
 Pérez Jolote, Juan 45
 Philipp II. 25
 Picasso, Pablo 97, 119 f.
 Picón-Salas, Mariano 18
 Pina, José Salomé 11
 Platon 149
 Posada, José Guadalupe 12, 44, 96,
 98, 117 f., 122
 Proudhon, Pierre-Joseph 150
- Quetzalcóatl 25, 136 f.
 Quevedo, Miguel Angel de 115
 Quirarte, Martín 24
 Quiroga, Vasco de 18, 20 f.
- Raffael 10, 54
 Ramírez, Ignacio 38
 Ramos, Samuel 156
 Rebull, Santiago 11
 Recabarren 86
 Rembrandt 75, 96
 Revueltas, Fermín 99, 111
 Reyes, Alfonso 12
 Reyes, Aurora 38
 Reyes Ferreira, Jesús 67, 109
 Reyes Meza, José 102
 Rhodakanaty, Plotino 159
 Ribera 11
 Ricci, Fray Juan 55
- Rivera, Diego 11, 13 f., 17 f., 21 f., 24,
 27, 29 f., 32 f., 36 f., 40, 43 f., 48,
 50 f., 54 f., 57 f., 62 f., 69 f., 76 f.,
 82, 88 f., 90, 107, 110 f., 114 f.,
 117 f., 122, 126, 128, 132 f., 145 f.,
 150 f., 153 f., 158 f.
 Rodríguez, Antonio (Kunstkritiker)
 51, 95, 129, 132
 Rodríguez, Antonio (Maler) 89
 Rodríguez Lozano, Manuel 83, 103,
 154
 Rodríguez Luna, Antonio 96
 Rodríguez Prampolini, Ida 104 f., 161
 Rohan (Kardinal) 41
 Romano, Giulio 138
 Rosenberg, Alfons 109
 Rouault, Georges 74
 Rousseau 137
 Rubens, Peter Paul 81, 91
 Rude, François 113
 Ruelas, Julio 12, 76
 Rugendas, Hans Moritz 10
 Ruis de Cabañas, Juan Cruz 40
- Sahagún, Bernardino de 18, 25
 Salazar, Faustino 30, 32, 64, 69, 80,
 91, 101, 142
 Salazar, Rosendo 44, 122, 150 f.
 Salgó, Andrés 78, 143
 San Felipe de Jesús 102
 San Miguel, Fray Juan de 20, 24
 Santa Anna, Antonio López de 32, 91
 Sarto, Andrea del 55
 Schmidt-Rottluff, Karl 101
 Secker, Hans 54
 Serra, Junípero 102
 Signorelli 51
 Sigüenza y Góngora, Carlos de 115
 Silva Herzog, Jesús 152
 Siqueiros, David Alfaro 13 f., 20, 28,
 31, 41, 44 f., 48, 61 f., 68 f., 72, 75,
 77 f., 82 f., 86 f., 88, 91, 97, 102,
 111 f., 120 f., 125, 127, 130, 134,
 146, 150, 158, 166
 Solórzano 41
 Soriano, Juan 61, 109 f., 161
 Stalin 132, 149
 Stefano da Zevio 62

Tamayo, Rufino 14, 20, 79, 96, 109,
130, 138, 154
Tannenbaum, Frank 36
Tanning, Dorothea 104
Tintoretto 130
Tizian 10
Toledano, Lombardo 64
Truman 40
Tudela, José 22

Uccello, Paolo 17
Unamuno, Miguel de 143
Urueta, Cordelia 110
Usigli, Rodolfo 100

Valdés Leal, Juan de 89
Vallejo, Antonio 101
Varo, Remedios 41, 110, 161
Vasconcelos, José 150

Velasco, José María 11
Velázquez 73
Villalobos, Juan de 54
Villalpando, Cristóbal de 55, 115, 130
Völker, Karl 161

Waldeck, Federico 10
Washington 31
Worner Baz, Marysole 48 f., 64, 66

Zalce, Alfredo 24, 29
Zapata, Emiliano 27 f., 31, 35, 71, 86,
145 f., 148
Zárraga, Angel 60, 62, 85, 102 f., 138
Zavala, Silvio 15, 26
Zeitler, Rudolf 56
Zenteno Bujaidar, Francisco 133
Zumárraga, Fray Juan de 18, 98
Zurbarán, Francisco de 11, 73

INHALT

VORWORT	7
KUNST AUF DER SUCHE NACH IDENTITÄT	10
I. Die mexikanische Malerei des 19. Jahrhunderts	10
II. Der Stellenwert der Wandmalerei	12
KLERUSKRITIK	15
I. Konquista und Mission	15
II. Die Helden der Unabhängigkeit	25
III. Der Klerus von der Unabhängigkeit bis zum Porfiriato	32
IV. Priester im 20. Jahrhundert	34
DIE DARSTELLUNG DER GLÄUBIGEN	43
I. Die Stellung der Bekehrten	43
II. Die Kirche der Reichen	44
III. Der Glaube des Volkes	44
IV. Kritik des Fanatismus	47
V. Der neue Glaube	49
DIE SCHÖPFUNG	51
DREIEINIGKEIT	54
I. Das Bündnis	54
II. Christliche Traditionen und revolutionäre Dreieinigkeit	55
LEBEN UND WIRKEN CHRISTI	60
I. Verkündigung	60
II. Geburt und Kindheit Christi	61

III. Das Wirken Christi	63
1. Die Vertreibung der Händler	63
2. Die Auferweckung des Lazarus	64
IV. Die Passion	65
1. Das letzte Abendmahl	65
2. Ecce homo	66
3. Der Kreuzweg	70
4. Die Kreuzigung	72
5. Pietà und Beweinung	82
6. Der Schmerzensmann	85
7. Auferstehung	85
8. Gericht	88

APOKALYPSE	93
------------	----

DIE JUNGFRAU VON GUADALUPE ALS NATIONALES SYMBOL	98
--	----

HEILIGE UND MÄRTYRER	101
I. Traditionelle Typen	101
II. Die Säkularisierung des Heiligenbildes	102
III. Revolutionäre Heroen	105

ENGEL	108
I. Traditionelle Schemata	108
II. Folkloristische und allegorische Deutungen	109
III. Phantastische Metaphern	110
IV. Engel in der revolutionären Malerei	111

TEUFEL UND DÄMONEN	117
I. Personifikationen historischer Feinde	117
II. Satan im Dienst der Revolution	122
III. Symbole bedrohlicher Gewalten	123
IV. Phantastische Dämonen	126
V. Kain	127

DAS KREUZ	128
I. Das Kreuz als Symbol eines historischen Konfliktes	128
II. Das Kreuz als ideologisches Attribut	131
III. Das Kreuz als allgemeine Metapher	133

IKONOGRAPHISCHE NEUBILDUNGEN	135
I. Christus-Coatlicue	135
II. Christus-Quetzalcóatl	136
III. Christus zerstört sein Kreuz	139
IV. Don Quijote und Christus	142
IKONOGRAPHIE UND IDEOLOGIE	144
I. Revolutionäre Mystik und Messianismus	144
II. Der Muralismo als Mythos der Revolution	152
ZWISCHEN TRADITION UND INNOVATION	156
Anmerkungen	168
Literaturverzeichnis	193
Kataloge	202
Anhang	203
Abbildungsverzeichnis	209
Fotonachweis	222
Personenregister	223

In der Reihe „Bibliotheca Ibero-Americana“ sind bisher folgende Bände erschienen:

- 1: Max Uhle, *Wesen und Ordnung der Altperuanischen Kulturen*. 132 S.
- 2: Hans Horkheimer, *Nabrung und Nahrungsgewinnung im vorspanischen Peru*. 160 S.
- 4: Peter A. Schmitt, *Paraguay und Europa*. Die diplomatischen Beziehungen unter Carlos Antonio López und Francisco Solano López 1841–1870. 368 S.
- 5: Rudolf Geske, *Góngoras Warnrede im Zeichen der Hekate*. 135 S.
- 6: Cary Hector, *Der Staatsstreich als Mittel der politischen Entwicklung in Südamerika*. 226 S.
- 7: Fritz Hoppe, *Portugiesisch-Ostafrika in der Zeit des Marquês de Pombal (1750–1777)*. 360 S.
- 8: Juan Carlos Agulla, *Soziale Strukturen und soziale Wandlungen in Argentinien*. 280 S.
- 9: Friedel Maurer-Rothenberger, *Die Mitteilungen des Guzmán de Alfarache*. 131 S.
- 10: Georg Thomas, *Die portugiesische Indianerpolitik in Brasilien 1500 bis 1640*. 244 S.
- 11: Ulrich Fleischmann, *Ideologie und Wirklichkeit in der Literatur Haitis*. 312 S.
- 12: Ronald Daus, *Der epische Zyklus der Cangaceiros in der Volkspoesie Nordostbrasilens*. 156 S.
- 13: Martin Gerbert, *Religionen in Brasilien*. 128 S.
- 14: Käte Harms-Baltzer, *Die Nationalisierung der deutschen Einwanderer und ihrer Nachkommen in Brasilien als Problem der deutsch-brasilianischen Beziehungen*. 248 S.
- 15: Thomas Baecker, *Die deutsche Mexikopolitik 1913/1914*. 352 S.
- 16: Klaus Rother, *Wirtschaft und Berufserziehung in Venezuela*. 200 S.
- 17: Gustav Siebenmann, *Die neuere Literatur Lateinamerikas und ihre Rezeption im deutschen Sprachraum*. 96 S.
- 18: Reinhard Peterwerth, *Das Vertragswerk des Zentralamerikanischen Gemeinsamen Marktes*. 134 S.
- 19: Armando Abad Franco, *Parteiensystem und Oligarchie in Ecuador*. 292 S.
- 20: Renate García y Más, *Die Biblioteca Nacional in Madrid*. 128 S.
- 21: Konrad Tyrakowski, *Ländliche Siedlungen im Becken von Pueblo-Tlaxcala (Mexiko) und ihre Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*. 120 S.
- 22: Waldo Ross, *Problemática de la literatura hispanoamericana*. 76 S.
- 23: Richard A. Cardwell, *Juan R. Jiménez: The Modernist Apprenticeship 1895–1900*. 329 S.
- 24: Arnold Spitta, *Paul Zech im südamerikanischen Exil 1933–1946*. ca. 300 S.

der Überwindung der Vergangenheit, der Auseinandersetzung mit europäischen Vorbildern, im Zeugnis für die Unterdrückten und dem Entwurf einer universalen Zukunft sieht.

Der Muralismo wollte das Gewissen seiner Zeit sein. Er dokumentiert den Zusammenprall der Kulturen und Religionen, die Befragung der eigenen und europäischen Geschichte, die Möglichkeiten der Selbstbefragung. In seiner kritischen Substanz enthält er alle Widersprüche einer umfassenden Krise. Das macht ihn für ideologische Zugriffe anfällig, ermöglicht aber auch den unmittelbaren Zugang zum Gespräch mit der Faszination, den Leiden und Hoffnungen des aufbrechenden Subkontinentes. Die Vielfalt seiner Tendenzen läßt monokausale Wertungen scheitern. Die Transformation der christlichen Chiffren begleitet eine Kunst, deren utopischer Elan den Durst nach sozialem Wandel artikuliert, den „Durst nach totaler Begegnung des Menschen mit seiner eigenen Transzendenz...“ (Julio Cortázar)

